Akad. Lesehalle Heidelberg

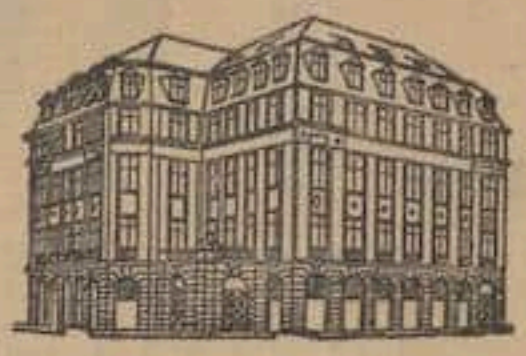
DER CICERONE

HALBMONATSSCHRIFT FÜR KÜNSTLER KUNSTFREUNDE UND SAMMLER

Jacob Seisenegger (1505—1567 / 37×32,5 cm
DR. BENEDICT & CO., G.M.B.H. / GEMÄLDE ALTER MEISTER
Ankauf BERLIN, Friedrich-Ebert-Straße 5 Verkauf

1. JAN.-HEFT (1) 1928 JAHRGANG XX

KLINKHARDT UND BIERMANN
VERLAG × LEIPZIG × BERLIN



Gegründet 1856

Ausbau eleganter Wohnungen

Antiquitäten

FLATOW & PRIEMER

BERLIN W 10 VICTORIASTR. 29

EDGAR WORCH

vorm. LUDWIG GLENK

Antiquitäten
Spezialität: Alt-China
Direkter Import

Ankauf *Verkauf*

BERLIN / TIERGARTENSTR. 2

NOLLENDORF 4471/4472

Printed in Germany

DER CICERONE

HALBMONATSSCHRIFT
FÜR KÜNSTLER / KUNSTFREUNDE UND
SAMMLER

HERAUSGEGEBEN VON

PROFESSOR Dr. GEORG BIERMANN

IN BERLIN

*

XX. JAHRGANG 1928

KLINKHARDT & BIERMANN VERLAG / LEIPZIG

C 13
4821

Universitäts-
Bibliothek
Heidelberg

C 4821-13

20, 1928

INHALTS-VERZEICHNIS

AUFSÄTZE

Adam, Leonhard, Neuerwerbungen aus China ..... I. 102, II. 167, III. 710
— Alt-Amerika 231
Avermaete, Roger, James Ensor, der Graphiker 723
Barth, W., Der unbekannte Gauguin 621
Baum, Julius, Die Skulpturensammlung Hubert Wilm ..... II. 783
Biermann, Georg, Die Dürer-Tage in Nürnberg 268
— Eine bisher unbekannte „Piazza von San Marco" des Francesco Guardi 557
Bloch, Vitale, Die kleine Briefleserin des Vermeer 357
Cohen, Walter, Alte Malerei aus rheinisch-westfälischem Privatbesitz 49
— Deutsche Kunst Düsseldorf 1928 437
Eberlein, Kurt Karl, Das Problem der Farbe bei Feuerbach 25
— Das neue Kunstmuseum der Stadt Düsseldorf 421
Ettinger, Paul, Alexander Dejneka 794
Fels, Florent, Gibt es ein Museum moderner Kunst in Frankreich? 465
— Das Museum in Bayonne 717
Freund, Frank E. Washburn, Leih-Ausstellungen in amerikanischen Museen I. 253
— Die vier Duccios der Sammlung Benson 333
— Von den amerikanischen Museen ..... I. 493, II. 535
Friedländer, Max J., Die Sammlung Oscar Huldschinsky 1
— Zu Jan van Scorel 61
— Ein unbekanntes Bild von Joos van Cleve 630
— Memlings Persönlichkeit 653
— Ein Madonnenbild von Gerard David 781
Giedion, S., Vom zukünftigen Bauen 398
Göbel, Heinrich, Die gestickten Wandteppiche des Klosters Wienhausen 9
— Ein Teppich der Pastor-Fido-Serie 367
— Alte Seidenstoffe 613
Grohmann, Will, Die modernen Bilder der Dresdner Gemäldegalerie 157
— Kunst in Sachsen vor hundert Jahren 369
— Slevogts Reisebilder aus Ägypten in der Dresdner Gemäldegalerie 369
— Kunst in Sachsen 1880—1928 662
Grunwald, Max, Betrachtungen zum Isenheimer Altar des Matthias Grünewald 685
Gundersheimer, Herrmann, Die fränkische Malerfamilie Urlaub 194
Henry, F., Ein neuentdecktes Selbstbildnis des jungen Dürer 153
Horn, Paul, Alte Düsseldorfer im Kupferstichkabinett des Städtischen Kunstmuseums 431
Kircher, Gerda, Chardins Doppelgänger Roland de la Porte 95
Kühnel, Ernst, Mongolenteppiche 461
Kümmel, Otto, Ein Schmuckkasten der Han-Zeit 121
— Altchinesische Malerei 337
Lasch, Bernd, Düsseldorfer Ausstellungswesen und Kunsthandel 448
Lohmeyer, Karl, Johann Friedrich Dryander ..... I. 221, II. 299
Mayer, A. L., Ein Frühwerk Zoffanys 235
— Goyas Gemälde für die Santa Cueva in Cadiz 500
— Einige unbekannte Gemälde von G. F. Cipper 753
Meier-Graefe, J., Edouard Manet 85
— Die Franzosen in der Tate Galery 389
Roh, Franz, Malerei in München, Sommer 1928 503
Rosenbaum, Heinz, Über Früh-Porträts von van Dyck ..... I. 325, II. 361

Rosenthal, Erwin, Ein unbekannter Nürnberger Holzschnitt des 15. Jahrh. und sein Verhältnis zur venezianischen Buchillustration 259
Scharf, Alfred, Ein neuer van Dyck..... 138
Schmidt, Paul Ferd., Die Kunst auf der „Pressa" 589
Schubring, Paul, Sechs Bilder aus dem Meleager-Mythus 293
— Gherardinis „Esau und Jakob" 730
Steinbart, Kurt, Die Gemälde auf der Ausstellung „Religiöse Kunst aus Hessen und Nassau 525
Suida, W., Bramantino 549
Térey, Edith v., Kulturübertragung..... 336
Waldmann, Emil, Schule, Kunstausstellung und Museum 263
— Die Altsumerischen Funde aus Ur..... 559
Wendland, Hans, Expertisenhandel oder Kunsthandel?..... 64
— Zwei unbekannte Gemälde des Konrad Witz 185
Wescher, P., Baldung und Celtis 749
Wiese, Erich, Neue Arbeiten von Archipenko 197
Winkler, Friedrich, Ein Gesamtktalog der Dürerschen Werke..... 649
Wolf, Walther, Das Pyramidenfeld von Gise 581
Wolfradt, Willi, Monet und der Impressionismus 127

KLEINE BEITRÄGE

Biermann, Georg, Dosso Dossis „Venus und Amor" 40
— Der Katalog der Sammlung Oscar Hudschinsky 247
— Die „Gelbsucht" im Louvre 700
— Das Roselius-Haus in Bremen 704
— Hoetgers Denkmal der Arbeit 704
Burchard, Ludwig, Der sogenannte van Thulden der Versteigerung Huldschinsky.. 247
Freund, Frank E. Washburn, Neuerwerbungen amerikanischer Sammler..... 44
— Vom amerikanischen Kunstmarkt 81, 386, 809
— Italienische Bilder im New Yorker Kunsthandel 342
Giedion, S., Zum neuen Bauen 210
Scharf, Dr. A., Neues vom Berliner Kunstmarkt 415
— Alte Meister am Berliner Markt 774
Schudt, Ludwig, Kleine Gemäldegalerien in Italien..... 756
Secker, Hans F., Eine städtische Galerie in Kassel..... 631
Waetzoldt, W., Erfahrungen mit dem Abendbesuch der Museen..... 477
Waldmann, E., Die Bildersammlung des Earl of Iveagh in London..... 564
Wilm, Dr. H., Vom Münchner Kunstmarkt..... 349
Zülch, Dr., Eine neue Deutung des Isenheimer Altars..... 696

Im Jahre des 400. Todestages Albrecht Dürers gab der Cicerone für seine Leser und Freunde eine

FESTSCHRIFT DER INTERNATIONALEN DÜRER-FORSCHUNG

heraus, die in diesem Register nicht mit verarbeitet wurde. Mit dem ersten Dezemberheft wurde außerdem ein zweites Sonderheft „Kunstliteratur" ausgegeben, dessen Besprechungen in diesem Register den Vermerk [S-H 2] tragen.

RUNDSCHAU

SAMMLUNGEN

Amsterdam. Rijksmuseum. Van Gogh 274
— Umbau 309
Aranjuez. Gobelin-Museum 172
Basel. Kunstsammlung 1926 u. 1927. Neuordnungen .. 140
Berlin. Altes Museum. Antikensammlung Schiller.. 171
— Kaiser-Friedrich-Museum. Ausstellung von Neuerwerbungen 29, 701
— — Ausstellung persischer Keramik 800
— — Ein Frühwerk Hans Multschers 702
— Kupferstichkabinett. Rembrandt-Zeichnung..... 406
— — Miniaturenausstellung 539
— — Ital. Kupferstiche des 15. Jahrh..... 636
— — Engl. Graphik..... 748
— Märkisches Museum. Neuerwerbungen..... 171
— Nationalgalerie. Berliner Privatbesitz neuerer deutscher Kunst 273
— Schloßmuseum. Beleuchtung und abendliche Öffnung 143
— Staatl. Kunstbibliothek. Ankauf der Sammlung Marc Rosenberg 274
— Staatl. Museen. Islamische Kunstabteilung 105
— — Ausstellungen 238
— Völkerkunde-Museum. Turfan 734
Bremen. Focke-Museum. Neueröffnung 478
Breslau. Schles. Museum der bildenden Künste. Mittelalterliche Kunst..... 669
Budapest. Museum. Die neue ungar. Bildergalerie 762
Detroit. Museum. Moderne Kunst 733
Dresden. Gemälde-Galerie. Neuerwerbung 733
Feltre. Museum. Eröffnung 762
Florenz. Kunsthistorisches Institut 32
Frankfurt a. M. Liebig-Haus. Neuerwerbungen.. 273
— Städelsches Institut. Die Steinschen Glasgemälde . 172
— — Erwerbung der Sigmaringer Sammlung für Frankfurt 455, 654
Haag. Kröller-Müller.. 404, 524
Jena. Stadtmuseum 508
Köln. Wallraf-Richartz-Museum 150
— — Sammlung Carstanjen 764
Königsberg, Altes Schloß 309
Konstantinopel. Kaiserl. russisches Archäologisches Institut 510
Leipzig. Stadtbibliothek. Sammlung Prior Reusi.. 372
London. Britisches Museum 106
Madrid. Goya-Feier 343
— Prado. Neuordnung..... 30
München. Pinakothek. Altniederländische Meister der Sigmaringer Sammlung..... 635
— — Dürer-Ausstellung ... 733
— — Dürer-Bilder..... 238
New York. Metropolitan Museum. Neuerwerbungen 275
— — Alte Bildteppiche.... 376
— — Eine deutsche Holzskulptur 480
Philadelphia. Chinesische Wandgemälde..... 120
— Neues Museum..... 372
Rom. Engelsburg 404
— Villa d'Este 404
— Villa Giulia 404
— Thermenmuseum 404
Saarbrücken. Heimatmuseum 310
Stockholm. Sammlung Karl Bergsten 201
Tournai. Neues Museum.. 507
Ulm. Museum der Stadt Ulm 406
Wien. Kunsthistor. Museum. Neuerwerbungen 275
— Neues Ethnogr. Museum.. 481
Worchester. Museum 311

AUSSTELLUNGEN

Altona. Schloß Jenisch.... 512
Amsterdam. Behn, Fritz, bei Frans Buffa en Zoonen 603
— Finetti, G. de, bei Frans Buffa en Zoonen 603
— Internationale Sportkunstausstellung 483
Basel. Alte Kunst aus Basler Privatbesitz in der Kunsthalle 176
— Babberger, August, in der Kunsthalle 108
— Brügger, A., in der Kunsthalle 109
— Corot u. andere Franzosen im Kupferstichkabinett.. 174
— Ensor, James, im Kupferstichkabinett 736
— Gauguin in der Kunsthalle 409, 513
Basel. Hindenlang, K., bei Knöll 110
— Joerin, H., in d. Kunsthalle 109
— Kandinsky, W., in der Kunsthalle 108
— Kupferstichkabinett. Handzeichnungen 35
— Morach, O., in der Kunsthalle 109
— Neuhaus, W., bei Rath.. 110
— Nolde in der Kunsthalle 736
— Privatbesitz in der Basler Kunsthalle 376
— Sandreuter, H., im Kunsthaus Pro Arte.....110, 176
— Sarasin, R., im Kunsthaus Pro Arte..... 110
— Scherer, Hermann, in der Kunsthalle 175
— Schweiz. Landschaftskunst des 19. Jahrh. im Kunsthaus Pro Arte..... 546
— Stöcklin, Niklaus, u. kommende Ausstellungen in der Kunsthalle..... 243
— Werke der Frobenschen Offizin i. Gewerbemuseum 109
— Typographie, neue, im Gewerbemuseum..... 109
Berlin. Abbo, Jussuff, bei Möller 599
— Akademie 407
— Allgem. unabhängige Ausstellung im Ausstellungspalast..... 764
— Alt-Berlin in der Abt. Alte Graphik bei Wertheim .. 748
— Altdeutsche u. altniederländische Gemälde b. Perls 73
— Alte Meister bei Dr. Benedikt 47
— Annot, Frau, Galerie Neumann-Nierendorf 107
— Arnold, Karl, in der Modernen Galerie Wertheim 806
— Ascona bei Neumann-Nierendorf 276
— Beckmann bei Flechtheim 184, 312
— Block, Josef, Smlg. bei Dr. A. Gold..... 311
— Bemerkenswerte Bücher und Handschriften des Antiquariats J. Rosenthal im Hotel Esplanade..... 48
— Berliner Privatbesitz im Kronprinzenpalais. II. Teil 512
— Bildnisausstellung in der Galerie Ehrhardt..... 810
— Boiserien des 18. Jahrh. bei Flatow u. Priemer .. 604
— Chagall, Marc, bei Thannhauser 381

Berlin. Chines. Malerei bei Dr. Otto Burchard u. Co. 152
— Das bildmäßige Aquarell bei Neumann-Nierendorf 173
— Der Kupferstich als Wandschmuck in der Abt. Alte Graphik bei Wertheim.. 748
— Dürer, Albrecht, in der Akademie 176
— Edzard, Dietz, bei Flechtheim 203
— Faistauer, A., b. Hartberg 766
— Feigler, Fritz, b. Wiltschek 670
— Finetti, G. v., in der Kunstkammer 766
— Französische Buchkunst bei Wertheim 238
— Fuhr, Xaver, b. Neumann-Nierendorf 705
— Gauguin bei Thannhauser 637
— Giacometti, Augusto, bei Hartberg 705
— „Glas" in den Vereinigten Staatsschulen für freie und angewandte Kunst'.. 734
— van Gogh, Vincent, bei Wacker 35
— — bei Cassirer 74
— Gotische Kunst im Künstlerhaus 72, 245
— Graphik-Preisausschreiben 381
— Große Berliner Kunstausstellung 406
— Grünewald in den staatlichen Museen 716
— Handzeichnungen jüngerer Künstler bei Neumann-Nierendorf 380
— Heckel, Erich, bei F. Möller 38, 670
— Heckendorf, Franz, bei Hartberg 205
— Herbig, Otto, bei Möller 598
— Herrmann, H., bei Casper 205
— Hofer, Karl, in d. Sezession 734
— Hoffmann, Wolf. b. Möller 599
— Hörner, H., bei Neumann-Nierendorf 806
— Huf, Fritz, bei Matthiesen 805
— Jacobi, Rudolf, in der Galerie Neumann-Nierendorf 107
— Humor in der Malerei in der Sezession 637
— Junge Hamburger Kunst bei Neumann-Nierendorf 765
— Junge Kunst bei Möller. 380
— Junge Kunst bei Wiltschek 380
— Juryfreie Kunstschau im Ausstellungspalast 671
— Kandinsky bei Möller ... 670
— Kirsta, Georg, b. Wiltschek 173
— Klee bei Flechtheim 184, 276
— Kolbe bei Paul Cassirer.. 204
Berlin. Kriegel, Willy, bei Wiltschek 704
— Kunstgemeinschaft Porza 277
— Kupferberg, H., in der Kunststube 205
— Läuger, Max, bei Neumann-Nierendorf 313
— Léger bei Flechtheim ... 106
— Macke, Aug., bei F. Möller 380
— Maillol bei Flechtheim .. 766
— — Aristide, bei Flechtheim 804
— — Lucien, b. Flechtheim 804
— Manet bei Matthiesen ... 147
— Marx, Arnold, b. Hartberg 639
— Mendelsohn, Erich, bei Neumann-Nierendorf.... 276
— Menzel-Zeichnungen bei Casper 205
— Menzel bei Thannhauser 276
— Mez, Alfred, bei Hartberg 639
— Müller, Otto, bei F. Möller 172
— Moderne Galerie A. Wertheim 546
— Moderne isländ. Malerei bei Neumann-Nierendorf.... 565
— Neumann, Max, bei C. Wacker 173
— Nolde, E., bei F. Möller 276
— Österr. Kunst 1700—1928 in der Akademie 106
— Ostpreußische Malerei bei Wasservogel 765
— Renoir bei Flechtheim .. 669
— Röhricht, W., bei Möller.. 107
— Romantiker bei Amsler u. Ruthardt 598
— Rosenberg, Vera v., Smlg. bei Graupe 291
— Rösler, W., b. Thannhauser 599
— Scheurnstuhl, H., bei Matthiesen..... 486
— Schlemmer, Oskar, bei Neumann-Nierendorf.... 705
— Schlichter, R., bei Neumann-Nierendorf 313
— Schmidt-Rottluff b. Möller 735
— Schrimpf, Georg, bei Neumann-Nierendorf 805
— Seltene antike Möbel bei H. Gerson 683
— Sezession im neuen Hause 206, 485
— Sieck, R., in der Modernen Galerie A. Wertheim.... 670
— Slevogt in der Akademie 669
— — im Kupferstichkabinett 669
— — in der Nationalgalerie 669
— — im Verlag Br. Cassirer 669
— — in der Modernen Galerie Wertheim 748
— Wandmalereien d. Schlosses Premstätten bei Flatow u. Priemer 107
Berlin. Thorak, J., bei Hartberg 638
— Toulouse-Lautrec b. Bruno Cassirer 805
— Zschokke, A., bei Möller 670
Bern. Amiet, Kuno, im Kunstmuseum 544
— Buri, Max, in d. Kunsthalle 545
Bremen. Toulouse-Lautrec in der Kunsthalle 512
Breslau. Gemälde u. Plastik im Provinzialmuseum ... 571
— Mueller, Otto, in der Halle des Künstlerbundes 410
Brünn. Das neue Haus ... 772
Brüssel. Berghe, Fritz van den, im Le Centaure.... 803
— Bourdelle im Palais des Beaux-Arts 802
— Ensor im Palais d. Beaux-Arts 806
— Van Gogh im Modernen Museum 80
— Jesper, Floris, im Le Centaure 803
— Jordaens im Alten Museum 741, 803
— Palais des Beaux-Arts... 410
— Permeke im Le Centaure 802
— Smet, G. de, im Le Centaure 411, 802
— Tijtgat, Edgard, im Le Centaure 803
Brüx. Sudetendeutsche Ausstellung von gotischer Malerei u. Plastik im Museum 672
Chemnitz. Chemnitzer Privatbesitz in d. Kunsthütte 313
— Sterl, Robert, in der Kunsthütte 673
Danzig. Deutsche Landschaftsmalerei der Gegenwart..... 486
— Nolde im Stadtmuseum.. 486
Detroit. Tizian im Neuen Museum 184
Dresden. Dix, Otto, in der Fides 602
— Gemälde älterer Meister bei Arnold 348
— Jawlensky, A. v., i. d. Fides 146
— Kandinsky, W., i. d. Fides 738
— Klee, P., in der Fides .. 146
— Kunst in Sachsen vor 100 Jahren..... 245
— Künstlervereinigung 602
— Kunstgenossenschaft 602
— Kunstsalon E. Richter ... 602
— Reichel, Hans, in der Fides 280
— Sächs. Kunst unserer Zeit 245
Düsseldorf. Deutsche Kunst Düsseldorf 1928 176
— Galerie van Diemen 418

Düsseldorf, Lebende ausländische Kunst aus rheinischem Privatbesitz bei Flechtheim 674
— Rheinisch-Westfälischer Privatbesitz, Alte Malerei im Kunstverein 35
Elberfeld. Montagna, Rinaldo della 612
Erfurt. Cassel, Pol, im Kunstverein 176
Essen. Kunst und Technik im Folkwang-Museum... 456
Frankfurt a. M. Alte Handzeichnungen bei Trittler 706
— Altdeutsche Bildnisse des 15. und 16. Jahrh. bei Hackenbroch 420
— Drewes, Werner, b. Kahnweiler 806
— Van Gogh bei M. Goldschmidt u. Co. 252
— Kolbe, Georg, bei M. Goldschmidt u. Co. 806
— Künstlerbund im Kunstverein 410
— Liebermann bei M. Goldschmidt u. Co. 75
— Meisterwerke deutscher u. französischer Künstler bei M. Goldschmidt u. Co. .. 612
— Mittelalterl. Miniaturen im Kunstgewerbemuseum ... 278
— Nadel, Arno, bei Schames 806
— Nolde im Kunstverein... 76
— Richter, Gottfried, bei Kahnweiler 706
— Selbstbildnisse unserer Zeit im Kunstverein 569
— Teppichsammlung Agay im Kunstgewerbemuseum 386
— Von 25—35 Jahren bei Schames 706
Friedrichshafen. Der Kreis, in der Lesehalle der Zeppelin-Wohlfahrt..... 514
Fulda. Jubiläumsausstellung der Landesbibliothek 515
Halberstadt. Jahrhundert-Ausstellung..... 771
Hannover. Belgische Kunst in d. Kestner-Gesellschaft 280
— Corinth in der Kestner-Gesellschaft 77
— van Gogh in der Kestner-Gesellschaft 707
— Hannoversche Künstler bei Katzer 78
— Herbstausstellg. im Kunstverein 707
— Künstlerbund-Ausstellung 1928 244
Karlsruhe. Junges Westfalen im Bad. Kunstverein 741
Kasan. Kollwitz, K., Zentralmuseum 488
Köln. Clarenbach im Kunstverein 39
— Degas bei Dr. Becker u. Newman u. Dr. Jaffe 459
— Die Kölner Borte im Kunstgewerbemuseum ... 202
— Deusser im Kunstverein.. 39
— Folkwangschule Essen im Kunstgewerbemuseum ... 411
— Greferath, J., bei Dr. Bekker u. Newman 769
— Jüngste französische Kunst bei Abels 280
— Kölner Kunst 1928 487
— Meisterwerke deutscher Kunst bei Abels..... 411
— Wuester, Adolf, in der Domgalerie 806
Königsberg. Das Porträt im Alten Schloß 79
— Heckel, Erich, im Königsberger Schloß 177
Komotau. Sudetendeutsche Ausstellung von gotischer Malerei und Plastik im Museum 672
Leipzig. Altchinesische Malereien und Farbenholzschnitte im Kunstverein.. 78
— Das Tier in der Kunst im Kunstverein 771
— Künstlerselbstbildnisse von Max Liebermann bis Otto Dix im Kunstverein 315
— Neue italienische Malerei im Kunstverein 78
London. Dürer 312, 374
— Kokoschka in d. Leicester Galleries 409, 488
— Kolbe in d. Warren Gallery 488
— Niederländische Kunst in der Royal Academie 420, 770
Luzern. Innerschweizerische Bildniskunst im Museggg-Museum 545
Mannheim. Beckmann, M., in der Kunsthalle 240
— Dürer in der Kunsthalle 412
— Ensor, J., in der Kunsthalle 111
— Fuhr, Xaver, bei Dr. Tannenbaum 412
— Hofer, Karl, in der Kunsthalle 708
— Kinderzeichnungen in der Kunsthalle 111
— Pechstein, M., bei Dr. Tannenbaum 412
— Voll. Ch., in der Kunsthalle 111
Marburg. Religiöse Kunst aus Hessen und Nassau.. 408
Moskau. Dürer..... 347
— Franz. Kunst im Museum neuer westlicher Kunst.. 146
— Ital. Zeichnungen im Museum westlicher moderner Kunst 604
— Kollwitz, Käthe, im Museum der Schönen Künste 208
München. Arnold, Karl, bei Caspari 604
— Arnthal bei Caspari..... 346
— Aschaffenburger Kupferstichsammlung in der Neuen Pinakothek 767
— Beckmann im Graphischen Kabinett 639
— Biermann, Aenne, im Graphischen Kabinett 605
— Chagall bei Thannhauser 605
— Deutsche Meister aus dem Beginn des 16. Jahrh. bei Caspari 604
— Die Juryfreien..... 346
— Eckardt, A. v., Antike Malereien im Kunstverein.. 382
— Ehmke, F. H., in der Neuen Pinakothek 767
— Elsaß, P., b. Thannhauser 278
— Esseö, E. v., bei Goltz... 768
— Franz. Kunst des 19. Jahrh. bei Caspari 604
— Geiger, Raimund, im Graphischen Kabinett 640
— van Gogh im Graphischen Kabinett 291, 347
— Habermann jr., H. v. ... 346
— Hecht, E., b. Thannhauser 605
— Herbig, O., im Graphischen Kabinett 605
— Hinterglasmalereien im Graphischen Kabinett... 769
— Die Jury-Freien..... 768
— Maxon, W., bei Hiller... 278
— Moderne japanische Malerei bei Heinemann.... 768
— Munch im Graphischen Kabinett 252
— Naegele, Ludw., im Kunstverein 640
— Neue Sezession im Kunstverein 347
— Pankok, O., im Grapischen Kabinett 605
— Pechstein bei Goltz..... 768
— Reichel im Graph. Kabinett 605
— Seewald bei Caspari 768
— Schüleins, J. W., b. Thannhauser 277
— Schultz-Matan bei Goltz.. 768
— Slevogt in der Neuen Pinakothek 767

München. Spethmann, Albert, bei Thannhauser... 605
— Thöny, E., in der Neuen Pinakothek 767
— Trumpp, R., bei Hiller.. 346
— Unold bei Thannhauser.. 277
— Wollheim, Gert, b. Caspari 278
— Zerbe, Carl, bei Caspari 278
New York. Altchines. Gemälde b. Steph. Bourgeois 384
— Altdeutsche Kunst in der Galerie Kleinberger..... 780
— Alte und neue Kunst in den Reinhardt Galleries.. 315
— Altmeister bei M. Knoedler 373
— Archipenko in den Anderson Galleries 798
— Cézanne bei Wildenstein 384
— Das Königszimmer aus The Grange in Broadhembury b. Charles of London 117
— van Dyck bei van Diemen 800
— Ein Jahrhundert französischer Kunst b. M. Knoedler 739
— Frühdeutsche Malerei in den Kleinberger Galleries 797
— Internationale Carnegie-Ausstellung 384
— Kolbe bei Wildenstein .. 384
— Moderne Franzosen bei Wildenstein 796
— — bei Reinhardt..... 796
— — bei Knoedler 796
— Moderne Innenkunst 570
— Motley, Archibald J., in den New Galleries..... 384
— Mühsam, Gläsersammlung im Museum 84
— Rubens bei van Diemen. 800
— Struck, Hermann, bei A. Seligmann 384
— Weber, Max, bei Neumann 384
Nürnberg. Deutsche Kunst der Gegenwart 1928.... 201
— Dürer-Ausstellung 1928.. 201
Oldenburg. Moderne holl. Malerei im Landesmuseum 738
Paris. Ähnlichkeiten u. Gegensätze in der Entwicklung der Kunst b. Sambon 316
— Alte Kunst aus Amerika im Trocadero 382
— Arapoff bei Manteau 38
— Belgische Malerei im Jeu de Paume..... 382
— Corot bei Rosenberg 567
— Courbet b. Bernheim jeune 144
— Smlg. Courteline b. Bernier 37
— Delacroix bei P. Rosenberg 144
— Dignimont in der Galerie Bernier 801
— Dürer, Hl. Hieronymus im Louvre 709
Paris. Frauenbildnisse von Ingres bis Picasso in der Renaissance 510
— Houdon bei Buvelot 510
— Jubiläumsausstellung des Salon d'Automne..... 800
— La Jeunesse bei Charpentier 511
— Largillière im Petit Palais 511
— Luxusdrucke i. d. l'Art Contemporain bei Hodebert und Charpentier ... 239
— Meisterwerke des 19. Jrh. u. normannische Maler bei Hodebert..... 110
— Pariser Leben des 18. Jrh. im Musée Carnavalet ... 317
— Pariser Schule bei Pleyel 709
— Revolutions-Ausstellung . 114
— Salon des Tuileries 382
— Salvado bei Bing 37
— Terechkovitsch in „des quatres chemins"..... 38
Prag. Concordia..... 80
— Gutfreund, Otto..... 80
— Hegenbarth, J., im Kunstverein 772
— „Manes" 80
— Prager Sezession 772
— Sima Joseph im Verlag Aventinum 282
Rom. Holländ. Malerei in der Borghesegalerie 76, 241
— Moderne Architektur im Ausstellungspalast 313
Sevilla. Ibero-Amerikanische Ausstellung 1929.. 769
Solothurn. Buchser, Frank, im Kunstmuseum..... 543
Stettin. Norddeutsche Ausstellungsvereinigung..... 348
Stuttgart. Dannecker, J. H., im Kupferstichkabinett.. 482
— Hölzel, Adolf, im Kupferstichkabinett..... 348
Tokyo. Französische Kunst in Ueno 208
Venedig. Die XVI. Biennale 599
— Sansovino in der Bibliotheka Sansoviniana 512
Weimar. Karl August-Gedächtnis-Ausstellung im Landesmuseum..... 384
Wien. Aktausstellung in der Sezession..... 736
— A. Böckel in der Sezession 39
— A. H. Böhler im Künstlerhaus..... 39
— Klimt, Gust., in d. Neuen Galerie 282
— — in der Sezession 488
— Künstlervereinigung in der Kunstgesellschaft..... 282
Wien. Ostasiat. Gerätekunst u. Kleinbildnerei im Österr. Museum für Kunst und Industrie..... 736
— Schiele im Hagebund ... 737
— — in der Neuen Galerie 737
— — bei Würthle..... 737
Zürich. Buchser, Frank, im Kunsthaus..... 742
— Goya'sche Graphik bei R. Bernoulli..... 384
— Hodler bei Neupert..... 742
— Huber, Herm., im Kunsthaus 383
— — bei Wolfensberger ... 384
— Hunziker, M., bei Forter 384
— Jeanneret, G., im Kunsthaus..... 742
— Nolde in der Galerie Aktuaryus 383
— Purrmann, Hans, i Kunsthaus 383
— Renger-Patzsch im Kunstgewerbemuseum..... 742
— Der „Salon" im Kunsthaus 741
— Tiroler Heimatkunst bei Wolfensberger 384

PERSONALIA

Amiet, Cuno 246
Becker, Prof. Dr. F., †.... 772
Benois, Leontij Nikolajewitsch, † 179
Böhlau, Geh.-Rat Dr. Joh. 674
Bosch-Reitz, S. C. 179
Braune, Prof. Dr. H..... 489
Buchner, Dr. E..... 489
Cohen, Dr. W..... 385
Cosolanti, Arduino 806
Delteil, Loys, † 40
Dorner, Prof. Dr. A..... 385
Dußler, Dr. Luitpold..... 548
Durnov, Modest Alex., †.. 571
Farmakovskij, Boris V., † 548
Franck, Prof. Ph..... 674
Fries, Dr. Walter..... 642
Geiger, Willi..... 571
Gericke, Prof. H 179
Gronau, Georg 148, 178
Glück, Prof Dr H 112
Haubrich, Dr..... 385
Kalckreuth, Graf L. v. .. 807
Kardorff, Prof. K. v. 112
Kühnel, Prof. Dr. Ernst... 246
Kümmel, Dr. Otto 80, 365
Luthmer, Prof. Dr..... 675
Molmenti, Pompeo, †.... 111
Molzahn, John..... 148
Renard, Prof. Ed. 772
Riezler, Dr. Walter ...80, 148
Secker, Dr. 112, 385

Schäfer, Prof. K. 385
Scheibler, Konsul H. C. .. 385
Schmitz, Prof. Dr. 148
Schmutzler, Prof. F., † .. 772
Schulte im Hofe, Prof. R., † 179
Schulz, Prof. Dr. Fritz Traugott 517, 642
Simons, Anna 808
Smits, Jacob, † 282
Stahl, Fritz, † 548
Stettiner, Dr. Richard, † .. 40
Swarzenski, Georg ... 148, 177
Toorop, Jan, † 209
Tiersch, Prof., † 808
Uspenskij, Fjodor Ivanovic, † 675
Voll, Ch. 772
Voss, Prof. Dr. Hermann .. 246
Waetzoldt, Geh.-R. 489
Wilm, Dr. Hubert 179
With, Dr. Karl 642
Worringer, Prof. Wilh. .. 517

KUNST-LITERATUR

Ars asiatica T. XI (Ludwig Bachhofer) [S-H 2] 43
— T. XII (Ludwig Bachhofer) [S-H 2] 44
Aubert, Marcel, Réau, Louis, Hautecoeur, Louis, La Bourgogne (Georg Biermann) [S-H 2] .. 23
Batsford, B. T., Spanish Art (Hugo Kehrer) [S-H 2] .. 23
Baum, Julius, Niederschwäbische Plastik des ausgehenden Mittelalters (E. Wiese) [S-H 2] 14
— Die Sammlung Hubert Wilm in München (Erich Wiese) [S-H 2] 14
Beenken, Hermann, Bildhauer des 14. Jahrhunderts am Rhein und in Schwaben (Erich Wiese) [S-H 2] 13
Behn, Friedrich, Altgermanische Kunst (Erich Wiese) [S-H 2] 4
Benkard, Ernst, Caravaggio-Studien (Alfred Scharf) [S-H 2] 19
— Das Selbstbildnis vom 15. bis zum Beginn des 18. Jahrhunderts (Biermann) 286
Berliner, Rudolf, Ornamentale Vorlageblätter d. 15.–18. Jrh. (Ph. M. Hahn) 413
Delsenbachs Nürnbergische Ansichten. Herausgeber J. Bier (Franz Roh) [S-H 2] 36
Biermann, Georg, Paula Modersohn (P. F. Schmidt) 43
Binyon, Laurence, L'Art Asiatique an British Museum (With) 519
Blake, Vernon, The art and craft of Drawing (Rom Landau) [S-H 2] 33
Bliss, Douglas Percy, A. History of Wood-Engraving (Ant. Reichel) [S-H 2] 34
Blum, André, Les origines du livre à gravures en France (Georg Biermann) [S-H 2] 56
Boehn, Max von, Die Mode (Hanna Grisebach) [S-H 2] 54
Borovka, Gregory, Scythian Art (Sauerlandt) [S-H 2] 43
Bossert, H. Th., Volkskunst in Europa (Paul Schubring) [S-H 2] 47
Brière-Misme, Cl., La Peinture Hollandaise (Schwabacher) 492
Burger, Willi, Altdeutsche Holzplastik (Erich Wiese) [S-H 2] 13
Buschor, Ernst und Hamann, R., Die Skulpturen des Zeus-Tempels (Erich Wiese) [S-H 2] 13
Carré, L., Die Stempel der französ. Goldschmiede (G.) 220
Coedès, G., Bronzes Khmèrs (With) 519
Colombier, Pierre du, Albrecht Dürer (Waldmann) 115
Le Coq, A. v., Bilderatlas zur Kunst und Kulturgeschichte Mittelasiens (E. Große †) 518
Davidsohn, Robert, Die Frühzeit der Florentiner Kultur (Georg Gronau) [S-H 2] 21
Deutsche Lande — deutsche Kunst (A. Scharf) [S-H 2] 55
Dimier, Louis, Histoire de la peinture française du retour de vouet a la mort de Lebrun (Biermann) .. 643
Dirksen, Viktor. Ein Jahrhundert Hamburg (H. Kohlhausen) 42
Dorner, Alexander, Kunsthistorische Studien des Provinzialmuseums z. Hannover, I. Folge (Biermann) 213
— (Herausgeber), Meisterwerke aus dem Provinzialmuseum i. Hannover (Biermann) 490
Dürer-Drucke (Biermann) .. 576
Ehmcke, F. H., Die historische Entwicklung der abendländischen Schriftformen (Kirchner) 646
Eigenberger, Robert, Die Gemäldegalerie der Akademie d. bildenden Künste in Wien (Poglayen-Neuwall) [S-H 2] 42
Eisler, Max, Der alte Rembrandt (Alfred Scharf) [S-H 2] 24
Faille, J.-B. de la, L'oeuvre de Vincent van Gogh (Biermann) 459
Falke, O. v., Alte Goldschmiedewerke i. Zürcher Kunsthaus (Th. Hampe) . 572
Federmann, Arnold, Johann Heinrich Füssli (Paul F. Schmidt) [S-H 2] 39
Feulner, Adolf, Kunstgeschichte des Möbels seit dem Altertum (K. Hüseler) [S-H 2] 28
Fischer, Otto, Die Kunst Indiens, Chinas und Japans (Alfred Scharf) [S-H 2]. 46
Fuchs, Eduard, Der Maler Daumier (Roh) [S-H 2] . 39
Gahlnbäck, Johannes, Russisches Zinn (K. Hüseler) [S-H 2] 30
Gantner, Joseph, Grundformen der europäischen Stadt (O. Schürer) [S-H 2] 52
Gerstenberg, Kurt, Hans Multscher (M. J. Friedländer) [S-H 2] 12
Goebel, H., Die Wandteppiche und ihre Manufakturen in Frankreich, Italien und Portugal, 2 Bde. II. Teil (A. Feulner) 284
Graf, G., Der neue Holzschnitt und das Problem der künstlerischen Gestaltung (Roh) [S-H 2] 48
Gretsch, Hermann, Die Fayence-Fabrik i. Crailsheim (O. Riesebieter) [S-H 2] . 30
Hagen, Oskar, Hans Baldungs Rosenkranz, Seelengärtlein, Zehn Gebote, Zwölf Apostel (Hildegard Zimmermann [S-H 2] ... 33
Haider, Ernst, Karl Haider (Roh) [S-H 2] 40
Hamann, R. und Buschor, Ernst, Die Skulpturen des Zeus-Tempels (E. Wiese) [S-H 2] 13

Harcoudt-Smith, Simon, Babylonian Art (Max Sauerlandt) [S-H 2]..... 43
Haupt, Albrecht, Geschichte der Renaissance in Spanien und Portugal (A. L. Mayer) (S-H 2) 22
Hausenberg, Margarete, Matthias Grünewald im Wandel der deutschen Kunstanschauung (Hugo Kehrer) [S-H 2]..... 13
Hautecoeur, Louis, Aubert, Marcel, Réau, Louis, La Bourgogne (Georg Biermann) [S-H 2].. 23
Heise, C. G., Overbeck und sein Kreis (Dirksen).... 460
Hildebrandt, Edmund, Leonardo da Vinci (W. Suida) [S-H 2] 17
— Hans, Die Frau als Künstlerin (P. F. Schmidt)... 491
Hoelscher, Uvo, Die Kaiserpfalz in Goslar (Alexander Dorner) [S-H 2].... 9
Honey, W. B., Guide to the Chinese Porcelain; Periods of K'ang Hsi Yung Chêng and Ch'ien L'ung (R. Schmidt) 645
— Old English Porcelain (Max Sauerlandt) [S-H 2] 27
Horn, Paul, Düsseldorfer Graphik in alter u. neuer Zeit (Eberlein) [S-H 2].. 35
Höver, Otto, Das Eisenwerk (Hermann Gundersheimer) [S-H 2]..... 32
Japanisches Gespensterbuch (Ernst Scheyer) [S-H 2].. 45
Jantzen, Hans, Deutsche Bildhauer des 13. Jahrhunderts (E. Wiese) [S-H 2] 13
Irsch, N., Die Trierer Abteikirche St. Matthias und d. Trierisch-Lothringische Bautengruppe (O. Schürer) [S-H 2] 12
Kleist, Heinrich von, Penthesilea (Joachim Kirchner) [S-H 2]..... 50
Koldewey, Robert, Das wiedererstehende Babylon (Walther Wolf) [S-H 2]. 56
Konijnenburg, Wilh. A. van (F. M. Huebner) [S-H 2] 48
Festschrift für Karl Koetschau (A. Scharf) [S-H 2] 55
Krautheimer, Richard, Mittelalterliche Synagogen (Sascha Schwabacher) [S-H 2] 11
Krom, N. J., L'Art Javanais dans les Musées de Hollande et de Java. — Documents d'Art Chinois de la Collection Oswald Sirén (With)..... 519
Kuetgens, Dr. F. (Herausgeber), Festschrift aus Anlaß des 50 jährigen Bestehens d. Museumsvereins u. d. Suermondt-Museums, 1878—1928. Aachener Kunstblätter, Heft XIV (Biermann) 490
Lamm, Carl Johan, Das Glas von Samarra (Robert Schmidt) [S-H 2] .. 24
Lehel, François, Notre art dément (Sascha Schwabacher) [S-H 2]..... 53
Lill, Georg, Deutsche Plastik (Erich Wiese) [S-H 2] .. 13
Löffler, Karl, Schwäbische Buch-Malerei in Romanischer Zeit (Joachim Kirchner) [S-H 2]..... 9
Lohmeyer, Karl, Schönborn-Schlösser (Georg Biermann) [S-H 2]..... 34
Longhi, Roberto, Piero della Francesca (Gronau)..... 643
Lorenzetti, Giulio, Venezia e il Suo Estuario (L. Brosch) [S-H 2]..... 21
Loukomski, G. K., Les villas des Doges de Venise (S. Schwabacher) [S-H 2] 20
Lug-Benoist, La sculpture romantique (E. Waldmann) [S-H 2]..... 41
Mackowsky, Hans, Gottfried Schadow (Roh) 114
Mantis, Der künstlerische Lebenslauf der Völker (Leonhard Adam) [S-H 2] 46
Marle, Raimond van, The development of the Italian schools of Painting (W. Suida) [S-H 2]..... 16
Meier-Graefe, J., V. van Gogh, der Zeichner. V. van Gogh, Briefe an sein. Bruder (P. F. Schmidt) [S-H 2] 50
Millar, Eric G., English illuminated Manuscripts from the Xth to the XIIIth century (M. Bernath) [S-H 2] 6
Handzeichnungen E. T. A. Hoffmanns in Faksimilelichtdrucken. Herausgeber H. v. Müller (Hans Huth) [S-H 2] 37
Nationalbibliothek in Wien. Handschrift 2597 (F. Winkler) [S-H 2]..... 8
Neuß, Wilhelm, Die Kunst der alten Christen (Sascha Schwabacher) [S-H 2]... 4
Nolde, Emil, Briefe aus den Jahren 1894-1925 (Schwabacher) 413
Pauli, Gustav, Zeichnungen alter Meister i. d. Kunsthalle zu Hamburg (Roh) 318
Pazaurek, Gustav E., F. Gondelach. Der bedeutendste deutsche Glasschneider u. seine Rivalen (M. Sauerlandt) [S-H 2] 31
Peirce, Hayford and Tyler, Royalt, Byzantine art (M. Sauerlandt) [S-H 2]..... 43
Pelliot, Paul, Jades Archaiques de Chine (With) .. 519
Perzyński, Fr., Japanische Masken, Nō und Kyōgen, Bd. I (Bachhofer)..... 521
Pollak, Oskar, Die Kunsttätigkeit unter Urban VIII. (Ludwig Schudt) [S-H 2] 20
Popp, Anny E., Leonardo da Vinci (W. Suida) [S-H 2] 17
Réau, Louis, Aubert, Marcel, Hautecoeur, Louis, La Bourgogne (Georg Biermann) [S-H 2]..... 23
Reymond, Charles Marcel, La sculpture italienne (S. Schwabacher)..... 213
Rintelen, Friedrich, Reden und Aufsätze (K. Gerstenberg) [S-H 2]..... 55
Rodenwaldt, Gerhart, Die Kunst der Antike (F. Ölmann) [S-H 2]..... 2
Rosenberg, Marc, Der Goldschmiede Merkzeichen (E. W. Braun [S-H 2] 26
Rosenhagen, Hans, Max Liebermann 460
Russische Filmkunst (Hans Rosenhagen) [S-H 2].... 49
Schaeffer, Emil, Raffaels Sixtinische Madonna als Erlebnis der Nachwelt (M. Stübel) [S-H 2] 18
Scheffler, Karl, Die Europäische Kunst im 19. Jahrhundert (Paul F. Schmidt) [S-H 2] 38
Schiefler, Gustav, Das graphische Werk Emil Noldes (Kühn)..... 320

Schilling, Edmund, Altdeutsche Handzeichnungen aus der Sammlung Johann Friedrich Lahmann zu Dresden (S. Schwabacher) [S-H 2] 36
Schlegel, A., Die Deutsch-Ordens Residenz Ellingen u. ihre Barockbaumeister (Lohmeyer) 491
Schlosser, Julius, Präludien (S. Schwabacher) [S-H 2] 54
Schuette, Marie, Gestickte Bildteppiche und Decken des Mittelalters, Bd. 1 (Goebel) 283
Schwarz, Heinrich, Künstlerdokumente zu den Werken der Galerie des 19. Jahrhunderts (K. K. Eberlein) [S-H 2] 54
Sievers, Johannes, Das Palais des Prinzen Karl von Preußen (Scharf) [S-H 2] 38
Die Staatliche Gemälde-Galerie zu Dresden (Alfred Scharf) [S-H 2] 42
Stahl, Fritz, Paris. Eine Stadt als Kunstwerk (G. Biermann) 286
Steindorff, Georg, Die Kunst d. Ägypter (Walther Wolf) [S-H 2] 1
Styger, Paul, Die Altchristliche Grabeskunst (H. Beenken) [S-H 2] 5
Strauss, Konrad, Schlesische Keramik (Riesebieter) ... 414
Swarzenski, Georg, Nicolo Pisano. Meister d. Plastik (Erich Wiese) [S-H 2] ... 13
Teh'ou Tō-yi u. Pelliot, Paul, Bronzes Antiques de la Chine (With) 519
Tegtmeier, Konrad, Paula Modersohn-Becker (Biermann) 320
Tietze, Hans, Lebendige Kunstwissenschaft (Sascha Schwabacher) [S-H 2] ... 52
Tischer, Friedrich, Böhmisches Zinn u. seine Marken (K. Hüseler) [S-H 2] 29
Tyler, Royalt, Hayford, Peirce. Byzantine Art (M. Sauerlandt) [S-H 2] 43
Venturi, Adolfo, Studi dal Vero (W. Suida) [S-H 2] 18
Volbach, W. F. — Wulff, O., Spätantike und koptische Stoffe aus ägyptischen Grabfunden (Walther Wolf) [S-H 2] 55
Vollmer, A., Kunstgeschichtliches Wörterbuch (Biermann) 319
Waldmann, E., Realismus u. Impressionismus (Franz Roh) [S-H 2] 41
Waldschmidt, Ernst, Gandhara, Kutscha, Turfan (L. Adam) 42
Warncke, Johs., Die Edelschmiedekunst in Lübeck und ihre Meister (Max Sauerlandt) [S-H 2] 26
Wegener, Hans, Beschreibendes Verzeichnis der deutschen Bilderhandschriften d. späten Mittelalters in der Heidelberger Universitätsbibl. (Kühn) . 319
— Beschreibendes Verzeichnis der Miniaturen und des Initialschmuckes in den deutschen Handschriften (J. Kirchner) [S-H 2] ... 5
Weidmann, W., Franz Krüger (Roh) 112
Wehrmann, Martin, Pommern (O. Brattskoven) ... 42
Wiebel, Richard, Das Schottentor (Beenken) [S-H 2] 10
Wijngaert, Frank van den, De moderne vlaamese Houtsnij-Kunst „De Sikkel" (F. M. Huebner) [S-H 2] 48
Wilm, Hubert, Gotische Charakterköpfe (E. Wiese) [S-H 2] 14
With, Karl, Chinesische Kleinbildnerei in Steatit (L. Bachofer) 41
Wolf, G. J., Arnold Böcklin (Biermann) 42
Worringer, Wilhelm, Ägyptische Kunst (Walther Wolf) [S-H 2] 2
— Griechentum und Gotik (Heinrich Glück) [S-H 2] 51
Wreszinski, Walter, Atlas zur Altägyptischen Kulturgeschichte (W. Schubart) [S-H 2] 1
Wulff, O. — Volbach, W. F., Spätantike und koptische Stoffe aus ägyptischen Grabfunden (Walther Wolf) [S-H 2] 55
Zimmer, Heinr., Kunstform und Yoga im indischen Kultbild (L. Adam) 213
Zirnbauer, Heinz, Ulrich Schreier (Ludwig Kaemmerer) [S-H 2] 7

SAMMLER UND MARKT

BEVORSTEHENDE VERSTEIGERUNGEN

Amsterdam. Sammlung aus einem Patrizierhaus an der Heerengracht 386
— Handzeichnungen, Kupferstiche alter Meister 418
— Smlg. Nemes, M. v. 578, 676
— Sammlung Six . 289, 578, 648
— Smlg. Musée van Stolk 181, 288
Berlin. Sammlung A. W., Frau, München 84
— Sammlung Adalbert Dr. N., Wien 83
— Alte und neuere Meister 150
— Alte Meister aus ausländischem Besitz 322
— Sammlung Altniederländischer Gemälde 84
— Sammlung Brose ... 578, 678
— Buchminiaturen, Farbstiche und Sportblätter .. 777
— Sammlung Burchard, Dr. Otto 321
— Chinesische Kunst 180
— Smlg. Eisenmann, Generalkonsul 608
— Engl. Farbstiche des 18. Jahrh. 609
— Frühe Drucke, Inkunabeln 46
— Sammlung Galston, G. .. 609
— Sammlung Gans, Ed., Antiker Schmuck 744
— Smlg. Ganz, Dr. A. . 578, 649
— Sammlung Goldegg, Baron 149
— Graphik v. 15—17. Jahrh. 289
— Sammlung Gutmann, E. . 149
— Handschriften, Inkunabeln, moderne Luxusdrucke 215
— Sammlung Hollitscher und anderer Besitz 322
— Smlg. Huldschinsky, O. . 287
— Jacquetsche Gläsersammlung 652
— Sammlung Klarwill 250
— Sammlung Lang, Karl, Kommerzienrat Dr. 609
— Sammlung Lanza di Ajeta, Pietro 180
— Sammlung Lassus, Graf v. 250
— Sammlung Leuchtenberg, Herzog Georgij N. 609
— Sammlung Leuchtenberg-Beauharnais, Herzogin Augusta Amalia 608
— Smlg. Lodron, Gräfin 83, 150
— Sammlung Nano, C. G. ... 214
— Neuere Meister 322, 712
— Sammlung Ostermann, Dr. v. 579, 609

Berlin. Schloß Crossen a/E., Gesamtmobiliar 744
— Smlg. Seligmann, Koblenz 149
— Sowjet-Auktion 578, 677
— Sammlung Spiegelberg, Georg, Porzellan 744
— Smlg. Stoperan, Th. 609, 680
— Smlg. Straus-Negbaurs, Toni.....180, 354
— Smlg. Weber, Frau Konsul 613
Brüssel. Alte Meister,..... 150
— Sammlung O'meara..... 652
Dresden. Kunst und Antiquitäten..... 580
Frankfurt a. M. Sammlung Dietel, Dr. A. W. 579
— Fürstlicher Besitz 652
— Sammlung Marquardsen, Hofrat Dr. E. 355
— Sammlung Noll, Joh. 354
— Sammlung P. H. 652
— Sammlung Pearson, Paris, II. Teil 354
— Sammlung Schrödel, Norbert, Prof. 620
Hamburg. Sammlung Hamburger Kunstfreund 250
Köln. Alte Meister, Porzellan, altes Kunstgewerbe.. 289
— Berliner Besitz, Rheinlandgalerie u. Smlg. W. L. 120
— Sammlung Bocholtz, Graf Hermann..... 652
— Gemälde-Sammlung eines süddeutschen Industriellen 250
— Smlg. Hammerschmidt, Geh. Kommerzienrat.... 746
— Sammlung Korff, Kommerzienrat 609
— Smlg. Merveldt, Graf 652, 681
— Sammlung Pieper 323
— Sammlung Schaaffhausen, Prof. Dr. 216
— Sammlung Schetter, Paul 716
— Sammlung Salm, A..... 716
Leipzig. Boerner, C. G., Kupferstich-Frühjahrs-Auktion.....150, 216, 288
— Boerner, C. G., Kupferstich-Herbst-Auktion 610
— Sammlung Model, Julius 811
London. Sammlung Harvey, Captain 182
— Sammlung Holford, H. 118, 181, 218, 287
— Sammlung Percy, Henry 218
Luzern. Sammlung Fürstlicher Besitz..... 523
Mailand. Handschriften, Bücher, Einblattdrucke.. 290
München. Antiquitäten, alte Gemälde.....44, 120, 219
— Sammlung Deter, E..... 611
München. Gemälde, Aquarelle u. Handzeichnungen 355
— Sammlung Groth, Ritter v. 418
— Sammlung W. Hupka ... 290
— Moderne Gemälde 151
— Mod. Gemälde, Aquarelle, Handzeichn. .. 182, 418, 712
— Sammlung Ostermann, P. von. II. Teil 744
New York. Antiken aus dem Metropolitan Museum ... 214
— Sammlung Gary..... 214
— Smlg. Senff, Charles H. 214
— Waffen- und Rüstungssammlung..... 809
Paris. Sammlung Dr. D .. 713
— Sammlung Duret 151
— Moderne Gemälde, Pastelle und Aquarelle 152, 713
— Smlg. Rodrigues, Eugène 745
— Villa „Sauge Pourprée" . 746
— Sammlung Soubies, Dr. . 355
Wien. Sammlung Mayer, K. 711
— Smlg. Zuckerkandl, V... 291

STATTGEHABTE VERSTEIGERUNGEN

Amsterdam. Smlg. Six 681, 713
Berlin. Buchversteigerung 45
— Engl. u. franz. illustrierte Bücher u. Farbstiche des 18. Jahrh..... 523
— Sammlung Ganz, Dr. A. 714
— Golddosen 45
— Sammlung Huldschinsky . 356
— Sammlung Leuchtenburg-Beauharnais, Herzogin v. 715
— Sammlung Skaller 45
— Sowjet-Auktion..... 746
— Sammlung Wolffheim, Musikbibliothek 523
Frankfurt a. M. Sammlung Dietel, Dr. v..... 714
Leipzig. Boerner, C. G., Frühjahrs-Auktion..... 356
— Boerner, C. G., Herbst-Versteigerungen 775
London. Sammlung Holford 386
New York. Sammlung Gary 353
— Sammlung La Monte, G. M. 353
— Smlg. Salomon, Mrs. W. 117
— Smlg. Senff, Charles H.. 353
— Sammlung Török..... 809
Paris. Sammlung Bondy... 382
— Sammlung Duret..... 252
Wien. Sammlung Mautner-Markhof 46
— Sammlung K. Mayer 810

VERSCHIEDENES

Baedeker, neue, Ägypten und der Sudan. Oberitalien .. 646
Bauhaus, neuer Kurs am ... 541
Berliner Markt..... 291
Bloch, Vitale Dr., Galerie .. 812
Catharina-Cornaro-Bild..... 120
Deutsche Kunst für amerikanische Museen 84
Dürer, Verkauf eines 48
— -Bildnis i. Berliner Handel 48
— neuentdecktes Selbstbildnis des frühen..... 48
— in den Albertina-Faksimiledrucken 748
van Dyck, neuer 84
— unbekannter 579
Expertisenwesen, vom 149
Gold, Galerie Dr. Alfred 152, 715
Greco, ein neu entdeckter .. 152
— unbekannter 580
Knoedler, M., u. Co. in New York 220
Hundert Mittelalter-Handschriften 684
Margraf, Antiquitäten. Neuordnung..... 324
Menzel, Adolf v., Unbekannte Landschaft 317
New York, Verkäufe nach .. 117
Prag, St. Benedict..... 489
Prager Kunstleben..... 543
Quartier Tiergarten..... 183
Raffaels Bildnis der Emilia Pia de Montefeltro 152
Rembrandt der Smlg. Kappel nach Amerika verkauft .. 84
— -Landschaft im Berliner Kunsthandel 84
— ein neuer 252
— -Fälschungen 778
Renoir's Konzert 420
Sigmaringer Sammlung, Verkauf der 84
Spätantiker Fund in Rußland 517
Stiftungen..... 779
Tagung für Heimatschutz und Denkmalpflege 640
Thannhauser in München... 748
Über das Sammeln alter Möbel 715
Thomson, H. Y, zum Tode von..... 579
Wappenteppich nach Teniers 647
Vermeers, zwei neue..... 324
Verein Berliner Künstler ... 811

KATALOGE

Boer, P. de 716
Gilhofer u. Ranschburg, Kupferstiche und Holzschnitte alter Meister.....323, 684
— Porträt-Katalog 388
Goudstikker 387, 716
Graphik bei C. G. Boerner.. 291
Liebermanns Gesamtwerk (Hanke)..... 291
Ruisdael, Jac. van 748
Russische Museumskataloge.. 764
Smith 524

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN

A. EUROPÄISCHE KUNST

I. GEMÄLDE UND MINIATUREN

Achenbach, Oswald, Frühstück im Walde bei Bonn a. Rh. 183
— Süditalienische Straße ... 432
Achmann, Vorfrühling ... 503
Adler, Jankel, Soldaten ... 443
Albertinelli, Mariotto, Maria mit dem Kinde und Johannes 779
Altarflügel, um 1500, Hl. Georg und hl. Hubertus. 509
Amiet, Cuno, Selbstbildnis 246
Antwerpener Manierist, Anbetung der hl. drei Könige 352
Apt, Ulrich d. Ä., Bildnis eines Ehepaares. 1512 ... 469
Arnthal, Eduard, Junges Mädchen 76
Asselin, Liseuse 346
Baumeister, Willy, Rückenakt mit roter Mütze 443
Bazille, F., Das Atelier des Künstlers 467
Beckmann, Max, Fischstillleben 312
— Zigeunerin 602
— Die Loge 603
Berend, Charlotte, Das goldene Horn 206
— Die Hängematte 207
Bicci, Neri di, Thronende Madonna mit Heiligen .. 343
Blechen, Karl, Walzwerk bei Eberswalde. 1835 ... 456
— Blick vom Posilipp auf den Golf von Neapel ... 548
— Die Burg Falkenstein im Selketal 699
Böcklin, Arnold, Adolf Bayersdorfer 143
— Das Drama 608
Bonnard, Bildnis von A. Vollard 36
— Das Frühstück 390
Botticelli, Sandro, Die Verkündigung 2
Bramantino, Vier Heiligenfiguren aus dem Rahmenwerk eines Altars ... 552, 553
— Hl. Sebastian 555
Brekelenkam, Qu. G., Die Kranke 112
Bretz, Julius, Kalkofen ... 439
Bronzino, Madonna 344
Brühlmann, Hans, Weiblicher Akt 142
Bruyn, Bartholomäus, Bildnis des Kölner Ratsherrn Johann v. Aich 4
— Bartholomäus d. J., Altdeutsche Bildnisse 479
Buoninsegna, Duccio di, Versuchung Christi 333
— Christus am Brunnen ... 334
— Berufung des hl. Petrus und hl. Andreas 335
— Auferweckung des Lazarus 336
Burgundische Miniatur aus Cartellieri, Jean Wauquelin überreicht Philipp dem Guten sein Werk .. 116
Canaletto, Der Zwinger in Dresden, um 1755 415
Cassel, Paul, Sommer 665
Cézanne, Landschaft, um 1871 134
— Landschaft bei Aix 397
— Mont St. Victoire 499
— P., Straße in Auvers 763
Chagall, Marc, Selbstbildnis. 1927 409
— Doppelbildnis 483
Chavannes, Puvis de, Liebliches Land 721
Cipper, G. F., Genreszene 753
— Alte Frau bei der Mahlzeit 754
— Kinder beim Essen 755
— Die Klöppelschule 755
Clouet, Francois, Brustbild des Dauphin François als Knabe 379
Conegliano, Cima da, Madonna mit Kind 641
Conti, Bernardino di, Bildnis eines Mitgliedes der Familie Sforza 77
Corinth, L., Bildnis Frau Schreiber. 1902 161
— Selbstbildnis im Pelz. 1916 580
— Selbstbildnis v. d. Staffelei 639
Cornelisz, Jakob, Die Jünger von Emmaus 52
Corot, Palast der Päpste in Avignon 389
— Frauenporträt 494
— Bildnis 566
— Die Mandolinenspielerin . 567
Courbet, Gustave, La Toilette de la mariée 146
— Die Quelle der Lizon. 1864 450
— Felslandschaft 454
— Felsen bei Ornans 496
Cranach, Lucas, Der hl. Christophorus 777
— Auf der anderen Seite: Wappen der Familie Stangen von Oberledel 776
Daumier, Der Aufstand .. 497
— Michelet 703
Degas, Dame mit Opernglas, ca. 1877 163
— Interieur mit Figuren ... 467
— E., Bildnis Bonnert 733
Dejneka, Alexander, Die Verteidigung Petersburg. 795
— Spinnerinnen 795
Delacroix, Bildnis seines Vaters des Generals 144
— Bildnis Mme. Riesener. 1835 145
Demuth, Charles, Stilleben 538
Derain, André, Südliche Landschaft 767
Dix, Otto, Teilaufnahme aus d. Triptychon „Großstadt" 668
Dongen, Kees van, Bildnis Geheimrat Freih. Aug. v. d. Heydt. 1912 675
Drouais, F. H., Bildnis der Marquise de Villemonble 79
Dryander, J. F., Graf Gustav Ernst z. Erbach-Schönberg 299
— Die Gattin des Malers, Miniatur 303
— Die Familie Bruch im Stiefel in St. Johann-Saar 305
— Des Malers Sohn Ludwig Friedrich 306
— Des Malers jüngstes Töchterchen 307
Dürer, A., Selbstbildnis des 13jährigen Dürer 155
— Männl. Bildnis 717
Dunoyer de Segonzac, A., Frühling 769
Dyck, van, Studienkopf ... 325
— Brustbild eines Mannes .. 326
— Lesender Mann 327
— Apostel Simon 328
— Bildnis eines Unbekannten 329
— Damenbildnis 331
— Hl. Andreas 360
— Bildnis des van der Heyden 362
— Damenbildnis 363
— Sir Thomas Haumer, Bart. 375
— Kopf eines Apostels 57
— Bildnis eines Mannes in Rüstung 139
Edzard, Dietz, Artistengarderobe 304
— Maria Orska als „Effi" .. 305
Engelbrechtsen, Cornelis, Kreuzigung 778
Eyck, Miniatur aus dem Turiner Stundenbuch 193
Faber, Konrad, von Creuznach, Bildnis des Welcker Reys 798

Fantin Latour, Blumenauf einem Tisch 763
Feininger, Lyonel, Kirche 445
Felixmüller, Conrad, Selbstbildnis m. Sohn Luca. 1927 319
Feuerbach, Anselm, Tambourinspielerin 27
— Charlotte Kestner 184
— Nanna. 1861 449
Frankl, Gerhart, Landschaft 637
Französisch, Bildnis eines Greises, um 1500 251
Fresnay, R. de la, Portweinflasche 768
Fuhr, Xaver, Straße 740
— Café Terrasse 741
Gaertner, Bernard, Häusergruppe in Assuan 438
Gainsborough, Thomas, Der Erntewagen 215
Gauguin, Paul, Dorf in der Bretagne 515
— Selbstbildnis. 1888 620
— Selbstbildnis aus der Spätzeit. 1903 621
— Das Heim des Künstlers in Paris. 1881 622
— Baumlandschaft. 1884 ... 623
— Bei Arles. 1888 625
— Le Pouldu. 1889 626
— Dekorative Landschaft. 1889 627
— Liegender nackter Knabe. 1889 629
Gebhardt, E. v., Der Gang nach Emmaus 451
Genoveva Legende, Hinterglasmalerei 709
Gericault, Gardejäger zu Pferde 719
Gherardini, A., Die Versöhnung Esaus und Jakobs 731
Ghiberti, Lorenzo, Maria mit dem Kinde 249
Gogh, Vincent van, Die Zugbrücke. Arles 1888 72
— Bauerngehöft. Auvers 1890 73
— Der Stuhl von Gauguin. Arles 1888 74
— Le père Tanguy. Paris 1887 75
— Garten mit Haus. 1888 .. 136
— Der Stuhl 394
— Pietà nach Delacroix 695
Goya, Skizze zum hl. Abendmahl 500
— Parabel vom Gastmahl des großen Königs 501
— Skizze zum Brot- u. Fischwunder 501
— Brot- und Fischwunder .. 501
Goya, Bildnis des Don Francesco de Pavedra 576
— Marquese de San Andres 611
— Selbstbildnis 720
Gracio, Ludovicus de, Miniatur des auferstehenden Christus 807
Graff, A., Ausblick bei Loschwitz 368
El Greco, Der reuige Petrus 495
— Mariä Himmelfahrt 645
Gris, Juan, Stilleben mit Gitarre 803
Grünewald, Matthias, Isenheimer Altar 685
— Rekonstruktion bei Öffnung aller Flügel 687
— Gesamtbild 689
— Rekonstruktion bei Öffnung aller Flügel 690
Grunwald, Max, Kopie des Isenheimer Altars bei Öffnung aller Flügel 692
Hals, Frans, Bildnis des Malers Franz Post 5
— Junger Kavalier 216
Heckel, Erich, Mittelmeerküste. 1926 38
— Rheinlandschaft. 1925 ... 39
— Hafen von Flensburg ... 458
— Neckarlandschaft 485
Heemskerck, Maerten van, Bildnis Frau Anna van Schoonhoven 56
Herbin, Landschaft. 1922 . 402
Heyden, J. van der, Ansicht einer Stadt 311
— Ansicht von Delft 562
Hobbema, Meind., Bauernhütte unter Bäumen 635
Hodler, Ferdinand, Die Empfindung 347
— Tanzende weibliche Figur 609
Hofer, Karl, Liegende Frau am Ufer. 1927 273
— Karneval. 1928 771
Hofgeismar, Altstädter Kirche 525
— Gefangennahme 526
— Auferstehung 527
— Engel am Grabe. Detail 529
Holbein, Hans d. J., Brustbild einer jungen Frau .. 1
— Catharina Howard 315
— Männl. Bildnis 797
Hompel, Ludwig ten, Bildnis Prof. Sioli 444
Huber, Hermann, Gruppenbild. 1928 385
Huck, Joh. Gerh., Charles, James Fox 435
— Justus Möser 436
Ingres, Mme. Devauçay ... 721
Jawlensky, A. v., Erleuchtung 147
Kandinsky, W., Drei Klänge. 1926 739
Kanoldt, Edmund, Olivenhain bei Torbole am Gardasee. 1883 434
Klee, Paul, Beflaggter Pavillon 148
— Zeit und Pflanzen. 1927 239
Kleinschmidt, P., Schulreiterin 177
Klimt, Gustav, Malcesine am Gardasee 279
Knaus, Ludwig, Ein kleines Mädchen 151
— Dame mit rotem Schlips 433
Kobell, Wilhelm v., Reiter am Tegernsee 320
Kölnische Schule, um 1520, Triptychon 677
Kölnischer Meister, Kreuzigung 351
Kohler, Albert, Mutter und Kind 209
— Stilleben 442
Kokoschka, O., Doppelbildnis. 1913 164
— Exodus 542
— Montblanc 543
— Zwei Afrikanerinnen 544
— Der Marquis 568
Kolitz, Louis, Fest im Walde 631
— Töchterchen des Künstlers 632
— Akademiedirektor Müller 633
Lange, Otto, Kinder mit Masken 666
Lauterbach, Stadtkirche, Heimsuchung 531
Léger, Fernand, Komposition. 1926 108
Leman, Ulrich, Spanisches Dorf 439
Lessing, C. F., Landschaft 429
Leyden, Lukas van, Der hl. Paulus 55
Liebermann, Max, Straße in Zandvoort. 1879 33
— Näherin 160
— Weberei in Laaren 457
Liesegang, Helmut, Dorfstraße an der Kurischen Nehrung 455
Lombardischer (?) Maler, Anf. 16. Jahrh., Drei Tafeln eines Altarwerkes .. 549
— Prophetenhalbfigur 550
— Kreuztragung Christi 551
Lurçat, Jean, Landschaft bei Smyrna 770

Luzerner Meister, um 1515, Altar des Ritters Manzett 377
Macke, August, Rheinische Landschaft mit Fabrik. 1913 381
Malerba, Emilio, Giovanetta 78
Manet, Edouard, Der alte Musikant. 1862 85
— Porträt Emile Zola. 1868 87
— Die Weltausstellung. 1867 88
— Porträt Carolus Durand, ca. 1876 90
— Victor Henry Rochefort. 1881 91
— Porträt d. Pariserin (Mlle. Guillement), ca. 1880 ... 92
— La Sultane, ca. 1876 93
— Die Frau mit d. Strumpfband, ca. 1880 94
— Le journal illustré 113
— Dame in Rosa. 1881 162
— Eva Gonzalès 391
— Die Musik in den Tuilerien 396
— Chez la père Lathuille .. 507
Marées, H. v., Frau Schäuffelen. 1872 158
— Putto 411
Matisse, Henri, Odalisque. 383
— Fenster in Nizza 766
Meister, Simon, Familie Tillmann 426
— van Kappenberg, Der hl. Hieronymus mit Stifter 50
— v. Sigmaringen, Die Beschneidung 799
Melchior, Porträtmedaillon des Fürsten Karl Anselm v. Thurn u. Taxis 182
Melzi, Francesco, Hl. Familie 661
Memling, Hans, Hl. Christophorus 314
— Stifterfigur vom Außenflügel des Altars der Marienkirche zu Danzig 654
— Maria mit dem Kinde ... 655
— Die Verkündigung Mariä 657
— Christus am Kreuz 659
Menzel, A. v., Dächer im Schnee, um 1847 263
— Garten des Justizministeriums, um 1848 265
— Reisebekanntschaft. 1851 266
— Die Tänzerin Pepita da Oliva 267
— Tiroler Landschaft 317
Metsu, Gabriel, Das kranke Kind 7
Michele, da Verona, Meleagers Schicksalsweihe 293
— Oineus opfert der Diana nicht 294
Michele, Die Eberjagd ... 295
— Der Siegespreis der Atalante 295
— Althaias Rache 296
— Die Versöhnung Dianas . 297
Meunier, Constantin, In den Dünen 277
Modersohn-Becker, Paula, Alte Armenhäuslerin 638
Monet, Claude, Waldstraße bei Honfleur. 1866 127
— Frau Monet am Strand. 1870 128
— Bildnis Frau Gaudibert. 1868 129
— Fasanen. 1880 130
— Straße in Fecamp, ca. 1870 131
— Monets Garten in Argenteuil. 1873 132
— Regatta in Argenteuil. 1874 132
— Felsenküste bei Etretat. 1884 133
Montagna, Rinaldo della, Stürmische See 612
Mueller, Otto, Badende ... 174
— Zigeunerinnen 175
Munch, Edvard, Große Küstenlandschaft. 1918 .. 140
— Frauenbildnis. 1913 141
— Liebespaar 166
Munkacsy, M., Der Erstgeborene. 1879 453
Nauen, Heinrich, Kresse .. 446
Neumann, Max, Kirche der Gesuati 179
Niederbayrischer Meister, 1478, Altdeutsche Bildnisse 473
Niederländischer Meister, um 1500, Die Konsekation eines Bischofs .. 51
Nürnberg, um 1490, Heilige 516
Nußbaum, Jakob, Georg Swarzenski. 1928 272
Olivier, Ferd. v., Christus und Magdalena 429
Ostade, Adriaen van, Fischverkäuferin 563
Paetsch, B., Italienische Bergstadt 484
Pajer-Gartegen, Dr. Robert, Das grüne Zelt. 1927 316
Peiner, Werner, Stuhl mit Flasche. 1928 245
— Rheinberge 705
— Der Rhein bei Linz 707
Pellegrini, G. A., Rebekka am Brunnen 545
Pfeiffer-Watenpuhl, Max, Stilleben 437
Phillips, Marjorie, Meer und Klippen 537
Piombo, Sebastiano del, Bildnis einer Dame 3
Pissarro, Camille, Flußhafen 237
Poelenburg, Cornelius van, Bildnis des Landschaftsmalers Jan Both 49
Porte, Roland de la, Vase, Globus und Musikinstrumente 99
— Gegenstände auf einem Steintisch 101
— Orangenbäumchen (Chardin?) 97
Rayski, F. v., Bildnis. 1837 159
Reichel, Hans, Variationen über ein Thema. 1923 .. 275
Rembrandt, Studienkopf einer jungen Frau 5
— Krieger den Panzer anlegend, um 1634 217
— Mädchenbildnis (Hendrickje Stoffels?) 355
Renoir, A., Die schwangere Frau 30
— Wagnerporträt. 1882 137
— Les Parapluies 393
— La première sortie 395
— Bildnis des Malers Bazille 466
— Le dejeuner des Canotiers 498
— Dame mit dem Möwenhütchen. 1872 701
Reynolds, Joshua, Lady St. Asaph mit ihrem Sohn .. 374
— Francesco Bartolozzi 414
Robert, Hubert, Gemälde . 607
Röhricht, Wolf, Callastilleben 109
Rohlfs, Christian, Brücke über die Ilm bei Weimar. 1888 412
Rottmann, Carl, Villa bei Tivoli 600
— Landschaft bei Sparta ... 601
Rubens, Peter Paul, Verkündigung 24
— Landschaft 28
— Bellerophon und die Chimäre 718
Ruysdael, Salomon van, Wirtshaus am Ufer 47
Ryder, Albert P., Heimwärts 535
Samhammer, J. J., Der Geburtstag oder die Genesung des Erbprinzen, Miniatur. 223
Scherer, Fritz, Steinbruch bei Ajaccio. 1928 309
Schirmer, J. W., Waldlandschaft mit Badenden 428
— Italienische Landschaft .. 599

Schlesisch-böhmisch, um 1500, Detail der Hedwigstafel 670
Schlichter, Rud., Porträt Helene Weigel 303
Schmidt-Rottluff, Interieur 1920 804
— Kostümprobe 805
Schnürpel, Herbert, Gärtnerei 570
Scholderer, Otto, Kuchenstilleben 430
Schottener Altar, Geburt Mariä, Verkündigung Mittelstück 530
Scorel, Jan van, Bildnis .. 53
— Ansicht Jerusalems 60
— Van Lockhorst-Altar..62, 63
Seiffert-Wattenberg, R., Mädchenbildnis 243
Seurat, La Baignade 392
Signac, Frühstück. 1886 87 405
Sisley, Landschaft. 1886.. 135
Slevogt, M., A. Pawlowa. 1909 165
— Morgen am Nil bei Luxor. 1914 594
— Sandsturm in der Libyschen Wüste. 1914 595
— Bazarstraße. 1914 595
— Seeräuber. 1914..... 597
— Nilansicht b. Assuan. 1914 597
— Sudanesische Frauen. 1914 598
Solario, Andrea, Bildnis eines jungen venezianischen Edelmannes 345
Spiegel, Hans, Artistenkinder 443
Spitzweg, Carl, Felsenschlucht mit Nymphen .. 115
— Der Mondscheingeiger... 410
— Italienisches Ständchen .. 448
Stöcklin, Niklaus, Blühender Kaktus 241
Südfrankreich, St. Hieronymus bei der Übersetzung der Evangelien.. 67
Stass, Peter, König Salomo und seine Frauen 83
Steinbrück, Ed., Bildnis Th. Hildebrandt..... 427
Sterl, R., Prozession. 1914 156
— Ariadne. 1914 663
Sterne, Maurice, Die Schnitter 536
Strigel, Bernhard, Männliches Bildnis 610
Terborch, Gerard, Der Brief..... 6, 561
Thorleifsson, Jon., Berglandschaft b. Hornafjöden 565
Tintoretto, Bildnis des Jacopo Sansovino..... 419
— Susanna im Bade..... 577
Tizian, Männerporträt 254
— Bildnis Philipps II. von Spanien..... 255
— Venus und Adonis..... 256
— Mater dolorosa..... 257
Troy, J. F. de, Der Antrag 8
Uitewael, Joachim, Küchenstück..... 29
Ulrich, Charles Frederik, Nähende Frau 431
Unold, Am Wasser..... 504
Urlaub, Georg Ant., Ölskizze zum Namen-Jesu-Altarblatt von 1752 195
— G. A. Abraham, Selbstbildnis..... 196
Utrillo, Maurice, Montmartre 465
Valadon, Suzanne, Die Künstlerin und ihre Familie 37
— Liegende..... 468
Vautier, B., Knabenkopf.. 452
Vermeer van Delft, Jan, Die kleine Briefleserin.. 359
— Dame in rotem Hut 370
Vuillard, Ed., Bildnis L. Poë 765
— Square Vintimille 802
Waldmüller, Ferd., Spaziergang 281
Weiß, E. R., Bildnis Erna Petri 269
Wendelinsaltar, Obere Szene des linken Flügels 533
Witz, Konrad, Smlg. Sturzenegger St. Gallen 186, 187
— Ausschnitt.....188, 189, 191
— Der hl. Christophorus... 192
— Verkündigungsengel..... 378
Zerbe, Walchensee. 1927.. 505
Zevio, Stefano da, Madonna 775
Zick, Johann, Enthauptung Johannes des Täufers... 424
— Januarius, Der hl. Josef mit dem Jesuskinde 58
Zoffany, Susanna und die Alten. 1760 235

II. PLASTIK

Ägypten, um 1000 v. Chr., Frau, Basrelief 219
Ägyptische Grabfigur.. 416
Albikker, Karl, Frauenbildnis..... 208
Allgäuer Meister, St. Nikolaus 787
Antwerpener Schule, Hl. Christophorus..... 792
Archipenko, Porträt Furtwängler. 1926 197
— Terrakottagruppe. 1926.. 198
— Porträt Mengelberg. 1926 199
Bayrisch, um 1420, Madonna 423
— Thronende Muttergottes. 782
Böhmisch (?), um 1420, Vespergruppe aus Kalkstein..... 508
Breker, Arnold, Sitzende.. 440
Dauher, Adolf (Art), Muttergottes 789
Elkan, Benno, Intendant Krauß. Bronze..... 271
Fiori, Ernesto de, Der Boxer Schmeling 482
Französisch, Ende 15. Jahrh., Büste Karls VII. 315
Gise, Pyramidenfeld, Ersatzkopf, Kalkstein. Berlin 581
— Wandmalerei in der Grabkammer des Kailmanch . 582
— Blick von der Cheopspyramide über das Gräberfeld im Westen 583
— Hängekuppel des Seneb aus Ziegeln..... 585
— Prinz Hemon. Hildesheim 586
— Gruppe der Familie des Zwerges Seneb. Kairo... 587
Griechisch, Schwebende Nike 420
Houdon, J. A., Joseph Vernet 510
— Buffon..... 511
— Terrakottabüste 679
Italienisch, Johannes. Holz 417
Kreniss, Matthäus, Muttergottes..... 785
Krumau, um 1480, Madonna 350, 388
Lehmbruck, Wilhelm, Versuchung..... 310
Leinberger, Hans (Schule), Hl. Antonius Eremita ... 784
Leyden, Gerhard van (Nachfolger), Pietà 422
Maillol, Aristide, Der tote Soldat 735
— Venuskopf..... 737
— Venus 801
Meister H. W. v. Chemnitz, Fons vitae 793
— d. Neudinger Altars, Hl. Johannes Ev. von einer Beweinung Christi..... 788
Mittelrheinisch, um 1300, Gekreuzigter Christus ... 320
Neolithischer Fund auf Malta..... 388
Niederrheinisch, Rosenkranzmaria 791

Oberbayrisch, Meister der Madonna des Klosters Seeon (?), Madonna 308
— Anna Selbdritt 783
Oberrheinisch, Kopf einer Apostelstatue 480
— Holzstatue eines Apostels 481
Pajou, Augustin, Marmorbüste der Mme. de Wailly 82
Ravensburger Meister, Hl. König von einer Anbetung 786
Riemenschneider, Tilman, Madonna mit Kind. Holz 65
Sansovino, Jacopo, Engel der Verkündigung. 248
Schlesisch-böhmisch, um 1500, Verkündigungsaltar. Kirche in Queitsch 671
Sintenis, Renée, Junger Hund 31
Sopher, Bernhard, Knöchelspielerin 441
Vischer, Peter (Werkstatt), Bogenspannender Amor.. 790
Voll, Christoph, Selbstbildnis 667

III. GRAPHIK (incl. Zeichnung und Aquarell)

Aldegrever, Heinrich, Die tanzenden Kinder. Kupferstich 283
Baldung, H., Handzeichnung 751
Berger, Pet., Spiegel menschlicher Behaltnis 250
Bernini, Lorenzo, Studie für den linken Engel am Sakramentshaus i. St. Peter 372
Blechen, Karl, Von hohen Bäumen umstandener Platz vor einem Kloster 547
— Strand mit Fischern und Fischerbooten 606
Bonnet, Louis M., The Milk Woman 780
— The Woman who drink coffee 780
Bramantino, Figurenstudie. Kreide 554
— Studie zur Beweinung Christi in Mezzana 556
Brueghel, Pieter d. J., Landstraße. Zeichnung 486
Celtis, Aus Libri Amorum. Nürnberg 1502 749
— Aus Libri Odarum. Straßburg 1513 750
— Aus Tritonius Melopaia. Augsburg 1507 752
Collaert, Hans, Aus Bullarum Inaurium 809
Chassériau, Th., Mme. E. Hennet. Zeichnung 722
Dryander, J. F., Damenpastell 224
— Pastell eines jungen Mädchens angebl. einer Gräfin Solms-Laubach 225
— Der nassauische Oberbaudirektor B. W. Stengel. Pastell 227
— Kinderköpfchen. Zeichn. 228
— Junger Mann. Zeichnung 229
— Heinrich, Fürst v. Nassau-Saarbrücken. 1792. Aquar. 301
Dürer, Albrecht, Die Jungfrau von zwei Engeln gekrönt. B. 39, D. 87 290
— Maria das Kind stillend. B. 36, D. 89 291
Ensor, James, Peste dessous, peste dessus, peste partout 723
— Les Gendarmes. 1888 ... 724
— Le Triomphe romain. 1889 725
— Les bons Juges. 1894 ... 726
— La bataille des Eperons d'or. 1895 727
— Les mauvais Médecins. 1895 728
— La Vengeance de Hop Frog. 1898 729
Fra Evangeliste, da Reggio zugeschrieben, König David 539
Genin, Robert, Akte 200
Gogh, Vincent van, Arles, Straße nach Tarascon. Zeichnung 34
Gulbränson, Olaf, Ibsen und Chaplin 546
Hildesheim, Schule, Evangelist Markus, ... 540
Honorius, Augustodunensis, Pergamenthandschrift. 12. Jahrh. 683
Kalina, Otto, Landschaft. Aquar. 569
Konstanz, Wappenschild. 1572 181
Kosciuisko, Thomas Jefferson. Zeichnung 502
Leblond, Jean, Catherine de Boulainvilliers 365
Lugo, Emil, Priengrund. Pastell 348
Manet, Ed., Les Gitomos. Radierung 525
Meadow, nach Morland, 2 Punktierstiche 387
Modersohn, Paula, Der alte Bredow. Pastell 43
Munch, Edvard, Potsdamer Platz. Radierung 252
Niederländische Schule, um 1460, Beweinung Christi 541
Nürnberger Holzschnitt, Flugblatt „Triumphwagen der Keuschheit 259
Ostade, A. van, Wirtshausszene. Zeichnung 476
Perugino, Pietro, Der hl. Sebastian. Kreide 773
Pesne, A., Selbstbildnis. Zeichnung 487
Renoir, Die Badenden. Zeichnung 673
Schmialek, B., Östliches Dorf. Holzschnitt 571
Schwäbisch, um 1470—75. Anonymer Holzschnitt, Christus am Kreuz 682
Schwind, Moritz v., Die Gattin des Künstlers in ihrem Karlsbader Wohnzimmer. Federzeichnung 292
Smith, J. R., nach Peters, The Fortune Teller 642
Tizian, Pferdestudie zur Schlacht v. Cadore 811
Toulouse-Lautrec, Henri de, Neujahrskarte 513
Treu, Martin, Aufsteigendes Ornament 356
Urlaub, Georg Ant., Studienkopf. Kreide 194
— Selbstbildnis. Pastell 194
Venedig, 1490, Aus: Petrarca, Trionfi, sonetti e canzoni. Holzschnitt 648
Wohlgemuth-Werkstatt, Nürnberger Holzschnitte. 269
Zasinger, Martin, Der hl. Christophorus 285

IV. ANGEWANDTE KUNST

a) Porzellan u. Keramik

Berlin, um 1770, Schale .. 603
Frankenthal, um 1775, Schäfergruppe 218
— Porzellangruppe 424
— um 1759, Floragruppe .. 604
— um 1773, Sammlung Dr. v. Ostermann 649
Knütgen, Armo, Große Pilgerflasche 81
Meißen, um 1730. Sammlung Dr. v. Ostermann .. 648
Du Paquier (Fabrik), Kaiserbecher mit Deckel 715
— Ein Paar kleine Blumenvasen 716

Du Paquier, Wöchnerinnenschale mit Deckel und Untersatz 716
Siegburg, Steinzeug in reicher Goldfassung, um 1600 425

b) Holz

Florenz, um 1550, Kredenz 288
Französisch, Kanapee, geschnitzt und lackiert, mit Aubusson-Tapisserieüberzug. Zeit L. XV. 71
— L. XV., Lesetischchen ... 680
— Zwei große Sessel mit Tapisserie au point 681
— Schreibtisch, um 1790 .. 743
Italienisch, Cassone 180
Jacob, Georges, Fauteuil mit Beauvaisbezügen 220
Österreich, 1615, Totenschild des Freiherrn zu Räcknitz auf Pernegg ... 324
Roentgen, David, Standuhr 650
Rokoko, Kanapee mit zwei Armsessel 744
— Konsoltisch 745
Venezianisch, um 1525, Truhe 287
Würzburg, um 1730, Möbelgarnitur 523

c) Metall

Antike Schmuckstücke, Anhänger, zwei Rosetten aus Goldblech, Elfenbeinrelief, Kette, Halskette .. 747
Französisch, 2. Hälfte des 18. Jahrh., Goldene Dose mit Brillanten 579
Italienisch, 14. Jahrh., Sturmhaube 812
Jamnitzer, Wenzel, Großer Deckelpokal 371
Limoges, Buchdeckel mit Grubenschmelz 572
— Krümme eines Bischofsstabs mit Grubenschmelz 573
— Emailtafel 575
Oberrhein, 12. Jahrh., Romanischer Bucheinband. Silber 574
Paris, um 1765, Goldene, grün emaillierte Dose mit Brillanten und dem Grisaille-Portr. auf rosa Fond der Kaiserin Katherina II. 578
— Louis XVI., Ein Paar feuervergoldete Wandappliken 743

d) Textilien

Brüssel, Manufaktur G. van Leefdael, Wappenteppich der Ayala 647
Burgund, um 1480, Wandteppich 651
Italienische Seidenstoffe, Goldbrokat, um 1670 613
— Brokatell. 1. Viertel des 16. Jahrh. 614
— Goldbrokat. 2. Hälfte des 17. Jahrh. 615
— Brokatell. 1. Viertel des 17. Jahrh. 616
— Brokat. 2. Hälfte des 16. Jahrh. 617
— Symmetrisches Blütenstraußmuster. 2. Hälfte d. 16. Jahrh. 618
— Baldachinbehang 619
Kaukasien, 18. Jahrh., Teppich 322
Kölner Borte, um 1480 .. 201
— nach 1450 202
— um 1440—58 202
Mongolenteppich, Fragment 462
— Bortenstück 463
Pastor Fido, Silvius und sein Hund. Paris. Manufaktur des Frans van den Planken des Marc de Comans 366
Wienhausen, Wandteppich, gestickt mit Darstellungen aus dem Tristanroman 10
— — gestickt, Fragment mit Darstellungen aus der Tristansage 13
— — gestickt mit Darstellungen aus der Tristansage 14
— — gestickt mit Jagddarstellungen 15
— — gestickt, Fragment mit 6 Propheten 16
— — gestickt mit Darstellungen aus dem Speculum humanae salvationis 18
— — gestickt mit Darstellungen aus dem Leben des St. Thomas 20
— — gestickt mit Darstellungen aus der Geschichte der St. Anna (Hl. Sippe) und der St. Elisabeth. Linke Hälfte 23

V. ARCHITEKTUR UND INNENKUNST

Brice und Sainrapt, Safe 398
Le Corbusier, Obdachlosenasyl der Heilsarmee in Paris. Hofansicht 211
— Schlafsaal 212
Hoetger, Bernhard, Der Kaffee-Hag-Turm auf der Pressa 593
Marseille, Petroltank, Betonbrücke, Straße, Bahneinschnitt 399
Mendelsohn, E., Pavillon des Verlages Mosse 589
Paris, Eiffelturm, Hängende Stiegen 401
— Eiffelturm 403
Riemenschmid, R., Werkbund Pavillon 591
Stam, Mart, Überbauung des Rokin Dam 401

VI. INNENRÄUME

Breuhaus, F. A., Arbeitszimmer eines Industriellen 447
— Schlafzimmer einer Dame 447
Düsseldorf, Städtisches Kunstmuseum. Barocksaal 421
Fabriano, Pinacoteca, Hauptraum 759
— Museo Communale, Maria, aus einem Marientod 761
Fischer, Alfred, Essen, Zimmer ein. Bibliophilen 445
Lissitzky, E., Sowjet-Rußland im Staatenhaus. ... 592
Ausstellungsraum b. Hermann Ball, Berlin, auserlesene Gegenstände der Régence-Epoche 45
Detail der Wandmalerei aus Schloß Premstätten 110
Ausgemalter Salon aus Schloß Premstätten, um 1725 ... 111
Königszimmer aus The Grange in Broadhembury. Detail 118, 119
Muller, Frederik u. Co., Amsterdam, Eingang in die Ausstellung des berühmten Museums Van Stolk 243
Französische Boiserien, um 1730 697
Pesaro, Galeria communale 758
Urbino, Museum im Palazzo Ducale, Skulpturensaal .. 756
— Hauptraum der Gemäldegalerie 757

B. ASIATISCHE KUNST

I. GEMÄLDE

— China, Der Dichter Lin Pu (965—1026) 339
— „Wieder daheim" 341
— I-chai. Aus einem Album von zwölf Ansichten 342

Japan, Eshi Toris Kiyomasu, Schauspielerbild. 1737 354
— Historienbild. 1765 349

II. PLASTIK

China, Zirkusreiterin. Ton. Tang-Zeit 102, 103
— Ungeheuerkopf. Bronze. Han-Zeit 104
— Leuchtertragender Mann. Bronze. Han-Zeit 106
— Figur aus schwarzem Ton. Wei-Zeit 107
— Buddha mit Abhayamudra. Bronze 170
— Maitreya. Bronze 171
— Bodhisattva. Porzellan. Sung-Zeit 203
— — Tang- od. frühere Zeit 321
China, Chin Wang Chai. Bemalte Keramik d. Steinzeit 518
— Kwanjin. Tang-Zeit 520
— Bodhisattva. Torso. Tang-Zeit 521
— Buddha mit zehn Schülern. Giebelskulptur 522
— Löwe der Tang-Zeit 710
— Bodhisattva, Kopf. Tang-Zeit 711
— — Lebensgroße Holzstatue. Sung-Zeit 712

III. GEFÄSSE UND SCHMUCKSTÜCKE

China, Elefant mit Leuchter. Ton. Tang-Zeit 105
— Schmuckkasten. Bronze. Han-Zeit 122, 123, 125
China, Bronzebecken. Chou- oder Tsin-Zeit 168
— Detail 169
— Bronzegefäß in Gestalt eines Vogels. Sung-Zeit .. 169
— Bronzevase. Han-Zeit ... 169
— Schreibzeug in Gestalt eines hockenden Kriegers. Bronze. Han-Zeit 173
— Vase, Chun-Yao. Sung-Zeit 322
— Bronzekanne. Tang-Zeit .. 713

C. ETHNOGRAPHISCHE KUNST

PLASTIK

Mexiko, Tonkrug 232
— Hund. Tonplastik 233

FARBIGE TAFELN

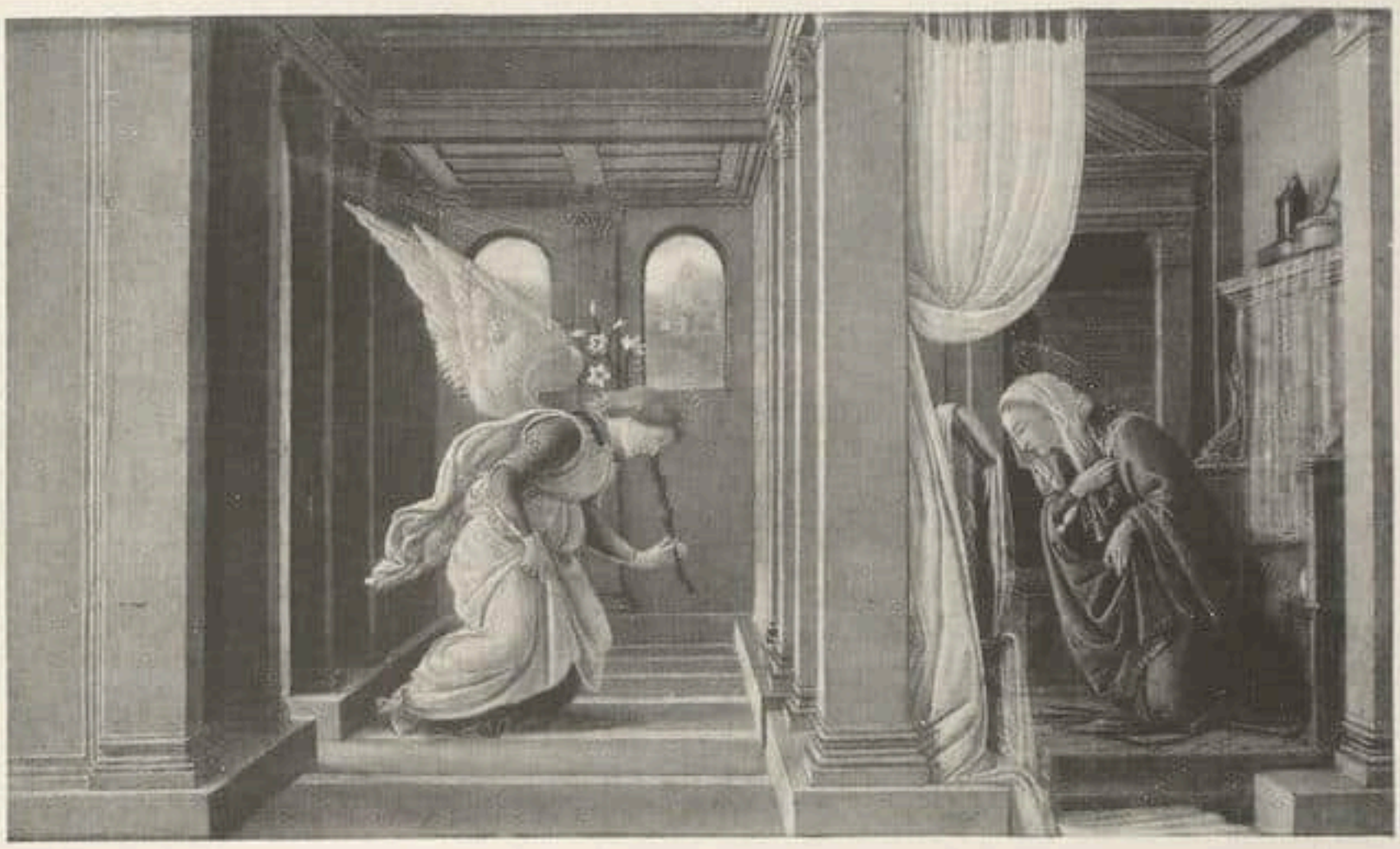
Cleve, Joos van, Christkind auf der Weltkugel 631
David, Gerard, Muttergottes mit musizierenden Engeln 781
Dossi, Dosso, Venus und Amor 1
Feuerbach, Anselm, Lesbia mit dem Vogel 25
Gobelin. Neue Indien-Folge: Der Jäger. Detail 41
Guardi, Francesco, Piazza von San Marco 556
Kuehl, Gotthard, Pariser Quai. 1873 161
Mongolenteppich. 14.—15. Jahrh. 460
Peerdt, Ernst te, Dame mit blauem Schlips 420

Hans Holbein d. J. Brustbild einer jungen Frau
Eichenholz. Rund 11 cm

DIE SAMMLUNG OSCAR HULDSCHINSKY

VON MAX J. FRIEDLÄNDER

Der deutsche Kunstfreund ist seit 1918 einigermaßen abgehärtet worden gegen Trauerkunden und schmerzliche Aufregungen. Der private Besitz, soweit es sich um Gemälde alter Meister handelt, löst sich auf, namentlich der Berliner Besitz. Und anderswo in Deutschland war nicht viel zu zerstören. Man tröste sich ja nicht mit der Vorstellung von einer Verschiebung des Kunstgutes innerhalb Deutschlands. Das Beste, mit vereinzelten Ausnahmen, geht nach Amerika, nach Holland und anderswohin. Deutschland vermag fast nichts festzuhalten. Freilich der Kunsthandel in Berlin hat viel Intelligenz in sich aufgenommen, ist aktiv geworden, aber seine gesteigerte Rührigkeit beschleunigt nur den Prozeß der Aufsaugung. Es gibt in Deutschland kaum noch kaufkräftige, ernste und konsequente Sammler alter Kunst. Und die Museen schauen resigniert zu, da es ihnen an Gönnern fehlt, und die Behörden unter den gegebenen wirtschaftlichen Verhältnissen nichts tun zu dürfen glauben. Ein schlechter Trost, daß auch der stolze britische Kunstbesitz in beschleunigtem Tempo abbröckelt. Ein besserer Trost, daß der öffentliche Besitz bei uns vergleichsweise reich ist und wenig gelitten hat. Manches allerdings hat selbst der öffentliche Besitz hergeben müssen. Der Vertrag von Versailles hat uns die Flügel des Genter Altares genommen. Oldenburg, Hannover (Provinzialmuseum), Dessau (gotisches Haus), Dresden (die zweite Kupferstichsammlung), Schwerin (die Kupferstichsammlung) haben Verluste zu beklagen, nicht ohne die Schuld der staatlichen Kunstverwaltung. Ein Kapitel für sich: die zumeist törichten Tauschgeschäfte, auf die sich die Museen während der Inflation, damit überhaupt etwas geschehe, eingelassen haben. Immerhin das Wesentliche steht unerschüttert.



Sandro Botticelli — Die Verkündigung
Pappelholz. 24×36,5 cm

Früher sprach man gern von den Museen als den Grabstätten und feierte die glückliche Verteiltheit der Kunstwerke in Kirchen, Klöstern und Palästen. Heute wird es niemand mehr wagen, diese Weise zu wiederholen. Wie stände es um unseren Kunstbesitz, wenn es keine Museen gäbe? Die Klöster (siehe Österreich) stoßen in Zeiten wirtschaftlicher Not alles Kunstgut ab. In den Kirchen sind die Kunstwerke einer jammervollen Erneuerungssucht ausgesetzt, gegen welche Gefahr die staatlichen Konservatoren praktisch nichts auszurichten vermögen. Nur die Museen — selbst in Österreich, selbst in Rußland — haben die ärgsten politischen und wirtschaftlichen Wirren überstanden, nur in den Museen ist für sachkundige Konservierung der Monumente einigermaßen Gewähr geleistet.

Wieder fällt ein schwerer Schlag. Im kommenden Frühjahr soll in Berlin bei Paul Cassirer die Sammlung Oscar Huldschinsky versteigert werden. Durch Bode angeregt, gesteigert und gereinigt, hatte sich in Berlin unter den begüterten Kunstfreunden die Lust zum Sammler alter Kunst in bestimmter Art orientiert. Herr Huldschinsky war besonders wählerisch vorgegangen, besonnen und doch gelegentlich freigebig. So wird niemand mehr sammeln. In Deutschland nicht, schon weil die Mittel fehlen, aber auch anderswo schwerlich. Der Zeitcharakter offenbart sich in den Richtungen, welche die Sammelpassion jeweilig einschlägt. Ansätze zu Neuem zeichnen sich ab. Überdrüssig der satten, bürgerlichen vertrauten Wirklichkeit, begeistert man sich für primitive, exotische und hieratische Dinge. Und dann: die Zeitgrenze von 1800 ist gefallen, jene Grenze, durch die in der Welt der deutschen Sammler zwei Parteien sich fremd gegenüberstanden.

Herrn Huldschinskys Haus umfaßt einen stattlichen Oberlichtsaal mit holländischen Gemälden, ein Herrenzimmer im Stile der italienischen Hochrenaissance

Sebastiano del Piombo

Bildnis einer Dame
Pappelholz. 96×73 cm

und einen französischen Salon. Eine typische, bereits historisch gewordene Einrichtung. Das Besondere und Außerordentliche ist die gleichmäßig hohe Qualität der Gemälde.

Zwei Bilder, ein Porträt von Raffael und eine Madonna von Carlo Crivelli, sind verkauft worden. Sonst ist die Sammlung intakt. Bei der Besichtigung vor der

Bartholomäus Bruyn
Bildnis des Kölner Ratsherrn Johann von Aich
Eichenholz. Oben rund, h. (mit dem Rahmen aus einem Stück) 42 cm, br. 33 cm

Versteigerung werden die Kunstfreunde über die Fülle der Meisterwerke zu staunen haben.

Die Holländer des 17. Jahrhunderts überwiegen der Zahl nach.

Unter den älteren Werken ein Botticelli, eine kleine makellos erhaltene, glücklich komponierte Verkündigung, ein imposantes Frauenporträt von Sebastiano del Piombo, noch entschieden venezianisch im Kolorit, ein anderes Frauenporträt im Charakter der römischen Hochrenaissance, dessen Autor ein ausgezeichneter Nachfolger Raffaels ist.

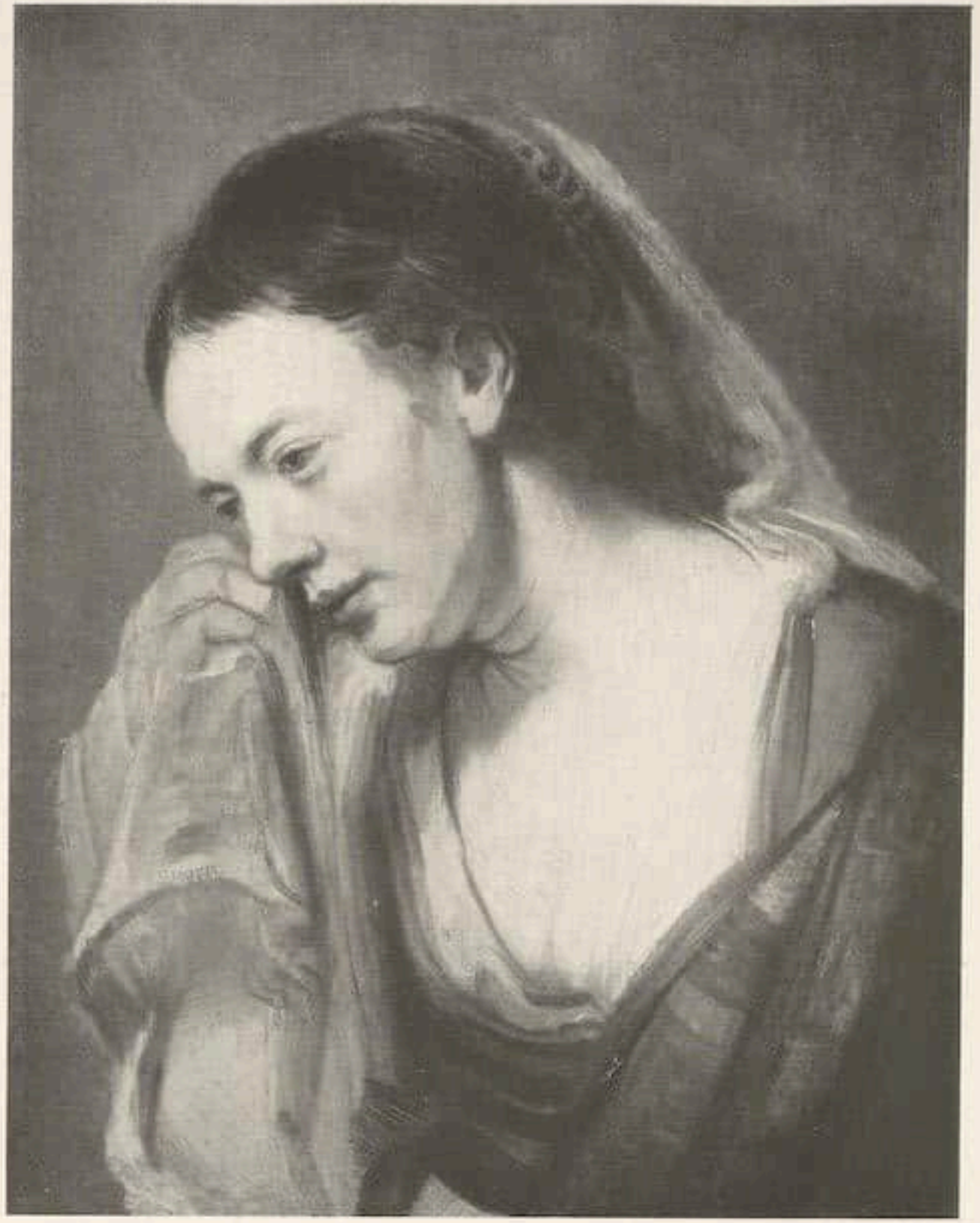
An deutschen Bildern ein 1528 datiertes Porträt von B. Strigel, ein Männerbildnis von B. Bruyn, das an Stattlichkeit kaum seinesgleichen hat unter den nicht eben seltenen Werken dieses Malers, und ein miniaturhaftes Frauenporträt vom großen Holbein.

Im Salon zwei galante Szenen, Gegenstücke von J. Fr. de Troy, die den Meister auf unerwarteter Höhe zeigen. Unter den Holländern fehlt kaum einer der großen Namen: Rembrandt, Frans Hals, Jan Steen, Terborch, Adriaen Ostade, Jacob und Salomon Ruisdael, Albert Cuyp, Jan van der Heyde, Verspronck, N. Maes, G. Dou, Hobbema, Aart van der Neer und Metsu, Willem van de Velde.

Metsus berühmtes »krankes Kind« ist da, das Herr Huldschinsky auf der Steengracht-Auktion nach hartem Kampf erwarb, ein gefühlvolles, rührendes Bild

Frans Hals

Bildnis des Malers Frans Post
Eichenholz. 42,2×33 cm



Rembrandt van Rijn

Studienkopf einer jungen Frau. Um 1644
Eichenholz. 21×17 cm

Gerard Terborch — Der Brief. Leinwand. 44×39 cm

von dem gewöhnlich kühlen und sachlichen Maler. Jacob Ruisdael ist mit einer der besonders hochgeschätzten Flachlandschaften vertreten und mit einem mächtigen dramatischen Ruinenbild, dessen Pathos fast an die Grenze reicht, wo Böcklin beginnt. Der »Rembrandt« ist ein wunderbar ruhig geschlossenes Frauenbild von 1655 etwa, ähnlich aufgefaßt wie die Hendrickje-Porträts. (Abb. Klassiker der Kunst S. 328.)

Der prachtvolle »Rubens« stellt Decius Mus dar, der sich von den Auguren seinen Traum deuten läßt, eine Komposition aus dem Zyklus der Liechtenstein-Galerie, ein ungewöhnlich großer bildmäßiger Entwurf, ganz von der Hand des Meisters, während der Zyklus in Wien von Schülern, unter denen freilich ein van Dyck war, ausgeführt ist.

Die Angaben genügen, um eine Vorstellung zu vermitteln von dem Glanze der bevorstehenden Versteigerung. Es ist erfreulich, daß eine so bedeutende Auktion in Berlin stattfinden soll, und ohne Zweifel wird sich Berlin als erregter

Gabriel Metsu — Das kranke Kind. Leinwand. 35×27 cm

Zuschauer beteiligen und die Sensation gierig auskosten. Im Ergebnis wird es gehen, wie es in den letzten Jahren stets gegangen ist: wenige ausländische Händler und Agenten in ihrem Dienste werden alles Wesentliche an sich bringen. Die Vertreter der deutschen Museen werden mit gespannten Mienen die Preise notieren.

Wenn ich mich auf das undankbare Geschäft des Prophezeiens einlassen soll, stelle ich mir die höchsten Bewertungen in folgender Reihe vor: Rembrandt, Botticelli, Frans Hals, Metsu (der den Preis der Steengracht-Auktion nicht ganz erreichen dürfte), die beiden Bilder von de Troy, Holbein. Und alles wird direkt oder mittelbar nach Amerika wandern, vielleicht mit Ausnahme der französischen Stücke, für die — und für die allein — in Paris noch Geldmittel zur Verfügung stehen.

Jean François de Troy / Der Antrag
Leinwand. 65×55,5 cm

DIE GESTICKTEN WANDTEPPICHE DES KLOSTERS WIENHAUSEN

AUSSTELLUNG HINRICHSEN-LINDPAINTNER

VON HEINRICH GÖBEL

Die Galerie Hinrichsen-Lindpaintner veranstaltet zur Zeit im Künstlerhaus in Berlin eine außerordentlich interessante Ausstellung. Es muß den genannten Herren zu hohem Danke angerechnet werden, daß sie erhebliche Kosten nicht scheuten, um zum ersten Male einen breiteren Kreis mit einem der köstlichsten Erzeugnisse deutschen mittelalterlichen Kunstfleißes bekanntzumachen.

Zunächst ein kurzes Wort zur Technik. Der Entstehungsgang der Teppiche ist folgender: Als Grundlage der Stickereien dient ein ziemlich engmaschiges Leinengewebe. Der Zeichner trägt die Umrisse und Details in starken schwarzen Linien auf, die Stickerin legt, den Formen folgend, den Füllfaden und befestigt ihn mit Überfangstichen, ein Faden legt sich neben den andern und deckt schließlich den Leinengrund. Als Material dient die grobfaserige heimische Schafwolle. Das Gefüge hat im Korn eine verblüffende Ähnlichkeit mit dem locker gelegten »fil mol« der frühen Tournaiser Wirkteppiche, die nach ähnlichem Grundsatz sich eines weichen, zugleich grobgedrehten Materials bedienten. Die Fasern schließen vollkommen den Grund, sie legen zugleich einen weichen schimmernden Hauch über die Fläche, vermeiden jede Härte und Gelecktheit. Als Farbdrogen kommen, genau wie bei dem frühen Wirkteppich, in der Hauptsache Pflanzenstoffe in Frage, Waid, Wau usw. Die schwarzen Töne scheinen leider im Eisengallusverfahren — nicht durch doppeltes Legen von Waid — erzielt worden zu sein, sie sind zum großen Teil zerstört.

Zur Schau stehen acht Teppiche. Sie befinden sich seit alten Zeiten in Wienhausen; urkundliche Belege, die einwandfrei den Ort der Erzeugung nennen, bestehen nicht. Die Tatsache, daß in dem ehemaligen Zisterzienser Nonnenkloster Wienhausen an der Aller — eine Stiftung der 1248 verstorbenen Herzogin Agnes, der Tochter des Markgrafen Konrad von Landsberg — wie in so vielen geistlichen Häusern des braunschweigischen Landes, die Stickereitechnik gepflegt wurde, läßt weitergehende Schlüsse hinsichtlich der uns überkommenen Wandbehänge nicht zu. Im übrigen ist sowohl die Durchbildung der Technik, d. h. die Führung der Hand, die Eigenart des Entwurfes, noch mehr die Wahl der dargestellten Motive so unterschiedlich, daß an eine einheitliche Provenienz kaum gedacht werden kann.

Bemerkenswert ist weiterhin das Format der Teppiche, das von den in Norddeutschland üblichen niedrigen und langen Chorstuhl- und Bankwirkereien vollkommen abweicht. Die Stickereien entsprechen in ihren Abmessungen mehr den Behängen der niederländischen Bildwirkerei, d. h. sie besitzen bei einer ansehnlichen Höhe eine noch größere Längenausdehnung.

Der früheste, in der Technik sicherste, zugleich interessanteste Teppich ist der Behang mit den Darstellungen aus dem Tristanroman (H. 2,33 m, L. 4,04 m). Die Entstehung dürfte, nach den Trachten zu urteilen, in die erste Hälfte des 14. Jahrhunderts zu setzen sein, wenngleich zu berücksichtigen ist, daß — ähnlich wie beim Wirkteppich — der Zeichner in der Regel ein Jahrzehnt, mitunter mehr, hinter der Mode nachhinkt. Die Tristansage erfreut sich seit alters-

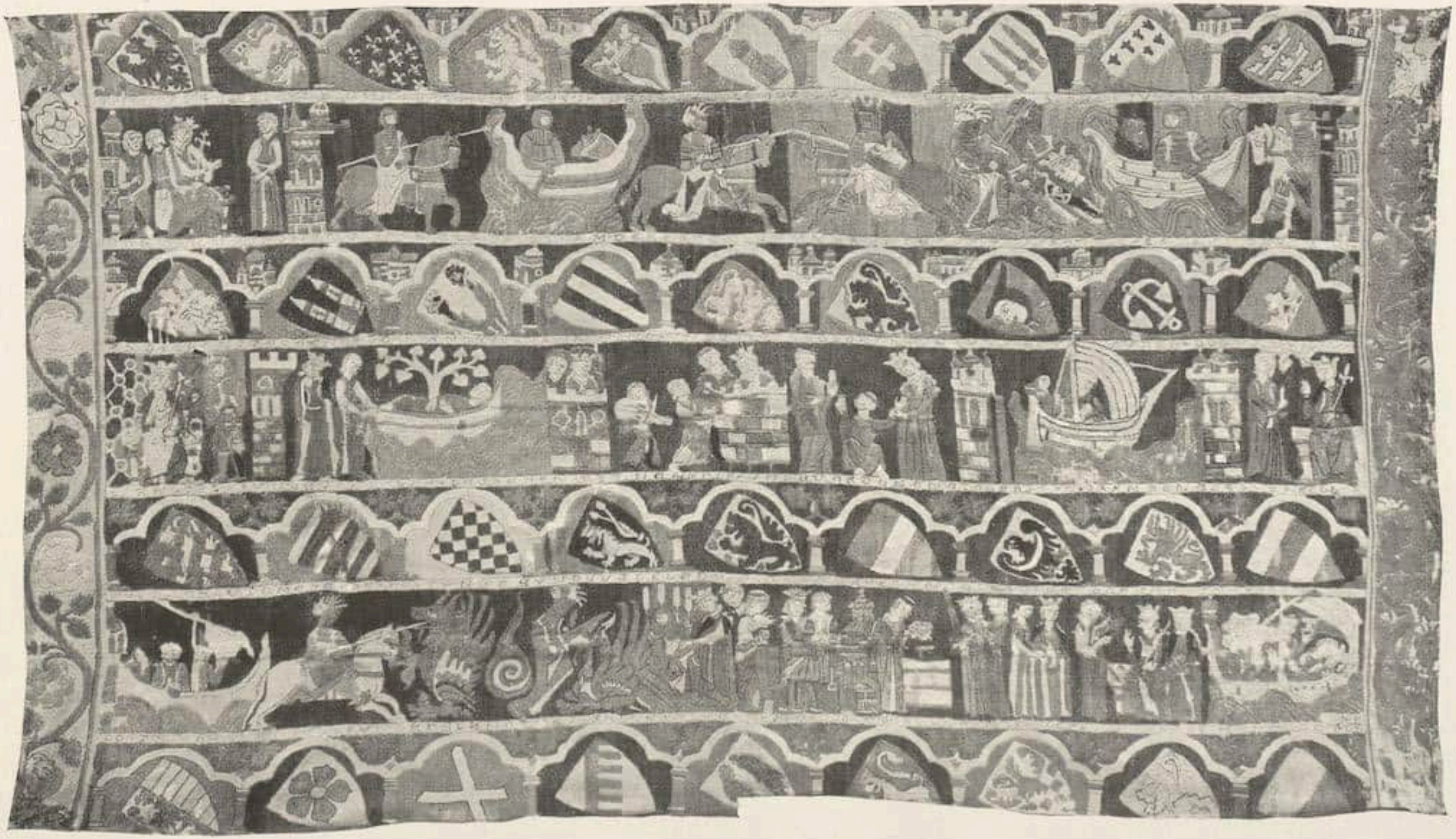


Abb. 1. Gestickter Wandteppich mit Darstellungen aus dem Tristanroman. Erste Hälfte des 14. Jahrhunderts. Kloster Wienhausen
2,35×4,04 m

her sowohl im Wirk- als auch im Stickteppich einer starken Beliebtheit. Das Thema ist abwechslungsreich, es bietet zudem dem Zeichner eine glänzende Gelegenheit mit wenigen Personen Mensch und Fabeltier in spannende Handlungen zu verflechten. Marie Schuette, die in ihrem jüngst erschienenen Werke die Stickereien von Wienhausen und Lüne eingehend und gründlich bespricht und durch eine Reihe ausgezeichneter Abbildungen erläutert, wird recht haben, wenn sie annimmt, daß dem Zeichner sowohl die Fassung des Gottfried von Straßburg als auch die Erzählung des Eilhard von Oberg zur Verfügung standen. Wer war der Entwerfer? Zweifellos ein Künstler von mehr als durchschnittlichem Können, der sicher einer berufsmäßig betriebenen Patronenmalerwerkstatt entstammte, der sich kaum in klösterlicher Stille zu dem ausdrucksvollen geschlossenen Stil durchrang. Wo der Ort der Tätigkeit des Künstlers zu suchen ist, steht dahin, eine gewisse Wahrscheinlichkeit spricht für Braunschweig.

Der Teppich gliedert sich in vier Wappen- und drei Erzählungsstreifen. Von der ursprünglichen Bordüre sind lediglich die beiden Seitenleisten erhalten geblieben. Die Streifen werden durch schmale Schriftbänder getrennt, die in niedersächsischer Mundart die Handlung glossieren. Die Schwere der Wappenschilder wird gemildert durch die Kleeblattbogen mit den kleinen Säulchen, die die heraldischen Bilder rahmen und zu einem einheitlichen Ornamente schließen. Den Reigen der Hoheitszeichen eröffnet das Schild des Reiches, unmittelbar folgt Braunschweig; Frankreich, Böhmen, Griechenland, zwei phantastische Wappen schließen sich an. Für die Provenienz des Teppichs erscheinen wesentlich die Hoheitszeichen der Landesberg, des Fürstentums Lüneburg, der Grafen von Brockhusen und der Grafschaft Wernigerode.

Der Gang der Erzählung läuft in ununterbrochener Reihe; die Figurengruppen heben sich plastisch von dem blauen Hintergrund, während die Wappenschilder, der Farbenstimmung entsprechend, abwechselnd vor einen roten, grünen und gelben Fond gestellt sind. Die Legende beginnt mit der Unterredung Tristans und König Markes. Hinter dem sitzenden Fürsten stehen zwei Herren mit ausdrucksvoll sprechenden Gesichtern. Die Gebärden sind auf die kürzeste, knappste Formel gebracht. Wenn auch dem Zeichner des Teppichs das Hauptverdienst gebührt, ist der Stickerin, die in dem verhältnismäßig kleinen Maßstab die Köpfe herausarbeitete, zweifelsohne ein recht gründliches handwerkliches Können, durch Jahrzehnte geschult, zuzusprechen. Held Tristan reitet auf rotem Roß zum Kampfe gegen Marhold, ein Boot trägt den Jüngling und sein getreues Pferd über die See, die Recken sprengen mit den Turnierlanzen gegeneinander an, der Kampf findet im Fußgefecht sein Ende, Tristan trifft mit breitem Schwert des Gegners Haupt, wieder führt ihn der Nachen in König Markes Schloß, hoch zu Roß erscheint er vor der Burg. Marke thront vor einem Behang, der mit den aneinandergereihten Kreismotiven an die frühen Wirkteppiche »à compas« anklingt; der kranke Tristan bittet um Urlaub, um in Irland bei der Königin Isolde Genesung zu suchen. Der leidende Held liegt im Boot, trauernd bleibt Marke zurück. Als zwergenhaft verkrüppelter Fiedler (Tantris) naht Tristan der Burg Isoldes; Brangäne, die Getreue der Königin, zieht den seltsamen Gast über die Zinnen der Mauer. Wieder sind die Gestalten des Tantris und der zupackenden Brangäne von ausdrucks- und kraft-

vollem Reiz. Tantris hockt am Boden, die Frauen übernehmen die Pflege, der geheilte Tristan kehrt im Segelschiff zu Marke zurück und erstattet Bericht. Der Fürst sendet den Helden als Brautwerber aus, der Sturm verschlägt ihn an die Küste Irlands, er besteht den Kampf mit dem grimmen Drachen, schneidet als Siegesbeute dem Untier die Zunge aus, wird schlafend von Isolde und Brangäne im Moos gefunden und zur Burg geleitet. Die Frauen richten dem Helden das Bad, der betrügerische Truchseß, der mit dem Drachenhaupt als Siegeszeichen antritt, wird von Tristan entlarvt, das Schiff trägt den Helden und die Frauen, der verhängnisvolle Liebestrank wird gereicht. Hier endet die Mär.
War noch ein zweiter Teppich vorhanden, der die Legende zu Ende spann? Wohl aller Wahrscheinlichkeit nach. Ist der Teppich in Wienhausen entstanden, oder wie so manches Geschenk aus heute unbekannter Hand in das Kloster gelangt? Entwurf und Technik weisen unbedingt auf ein Zentrum kunsthandwerklicher Tätigkeit. Für die Provenienz im braunschweigisch-lüneburgischen Gebiet sprechen sowohl die heraldischen Zeichen als auch die Mundart der Spruchbänder. Ob Braunschweig in Frage kommt? Bemerkenswert ist die Lösung der Bordüre, einer gegen gelben (links), bzw. roten (rechts) Hintergrund gestellten Rosenranke, die auffallend an die Fassung der frühen niederländischen Wirkteppiche anklingt, die vielleicht dem Zeichner als Vorbild vorschwebten, die naturgemäß nur an dem Sitze eines fürstlichen Hauses deponiert gewesen sein konnten.
Der zweite gestickte, unvollständige und der Fassungen beraubte Behang (H. 1,35 m, L. 1,64 m) behandelt das gleiche Thema. Die starke Überarbeitung hat den ursprünglichen Reiz des Teppichs erheblich herabgemindert. Immerhin läßt sich ohne weiteres erkennen, daß weder Zeichner noch Stickerin mit den Verfertigern des ersten Tristanbehanges das mindeste gemein haben. Die klargefaßte, knappe Sprache der Erzählung ist verlassen, der Kartonier schwelgt in der modischen Gestaltung seiner Figuren, die Gruppenbildung ist weniger geschlossen, die Farbengebung ist naturgemäß, wie bei fast allen Teppichen der Epoche — gleichgültig, ob es sich um Stickereien oder Wirkereien handelt — nahe verwandt; als Hintergrund der einzelnen Szenen dient wiederum Dunkelblau; schmale Schriftbänder in niedersächsischer Mundart unterstreichen in gewohnter Weise die drei Streifen. Die Zeit der Entstehung trennt die Stickerei vielleicht ein Jahrzehnt von dem ersten Tristanbehang. Ob die Verwandtschaft mit dem Parzivalteppich im Braunschweiger Landesmuseum, wie M. Schuette vorsichtig folgert, ausreicht, um das Kreuzkloster zu Braunschweig als Erzeugungsort anzunehmen, lasse ich dahingestellt sein. Der Gang der Handlung ist schnell berichtet: Marhold fordert von König Marke den Zins, er hält in den Händen ein Spruchband, das in der Form charakteristisch an manche mittel- und süddeutschen Bildwirkereien anklingt, Tristan fährt im Nachen zum Kampfe gegen Marhold, nach dem Reitergefecht endet der Gegner durch den Schwertstreich. König Marke sieht im Traum die weiße Taube, Tristan erschlägt den Drachen und schneidet die Zunge aus, Brangäne und Isolde finden den Helden im Schilfrohr — besonders eigenartig wirkt der modische breite Hut der Fürstin mit dem Pfauenfederbusch —, Brangäne reitet zur Burg, im Arme Tristans Helm, der Held sitzt im Badefaß zwischen den Frauen; die letzte Episode — Tristan in der Unterhaltung mit Brangäne und Isolde — ist verstümmelt.

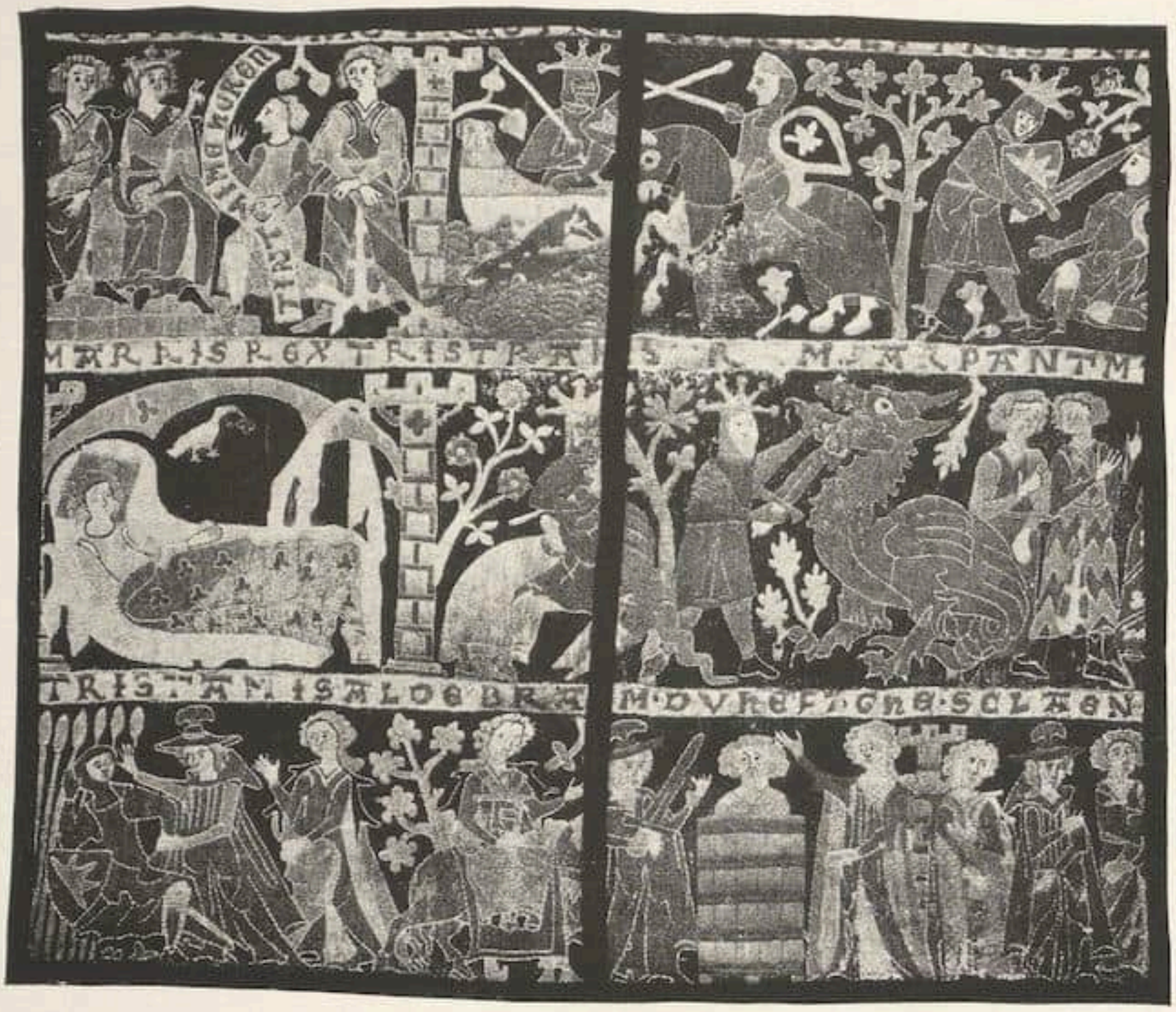


Abb. 2. Fragment eines gestickten Wandteppichs mit Darstellungen aus der Tristansage
Erste Hälfte des 14. Jahrhunderts. Kloster Wienhausen 1,55 × 1,64 m

Von weit größerem Interesse ist der dritte Tristanteppich (H. 2,45 m, L. 4,02 m). Muten die beiden ersten Behänge wie höfische Erzeugnisse an, so läßt die dritte Stickerei sowohl in der Zeichnung als auch in Technik und Farbenzusammenstellung, in dem horror vacui, der größere leere Flächen ängstlich meidet, in der bunten Fabeltierbordüre, zweifellos den von der strengen Tradition losgelösten, volkstümlich gewandelten, farbenfrohen Sinn klösterlicher oder weltlicher, jedenfalls bürgerlicher Kunstübung erkennen. Die Komposition verrät in weit höherem Maße einen ausgesprochen ornamentalen Charakter; die in fortlaufender Reihe sich abrollenden Bilder sind von erquickender Frische und trotz zeichnerischer Unbeholfenheit von ausdrucksvoller Bewegung. Das Prinzip des Aufbaues ist dasselbe wie bei den vorauf besprochenen Behängen. Die vier Streifen der Legende werden von den schmalen Spruchstreifen (wiederum in niedersächsischem Dialekt) begleitet und glossiert; die Fabeltier-Laubwerkbordüre (nur noch stellenweise an den Längsseiten erhalten), mit den schmalen Treppenleisten, rahmt das Innenbild. Ebenso lückenhaft wie in den beiden ersten Tristanteppichen entwickeln sich Episoden aus dem Leben des Helden, Szenen, die weniger die peinlich genaue Wiedergabe der Fabel anstreben, die augenscheinlich mehr nach der dekorativen Wirkung hin ausgewählt sind. Die Tat-

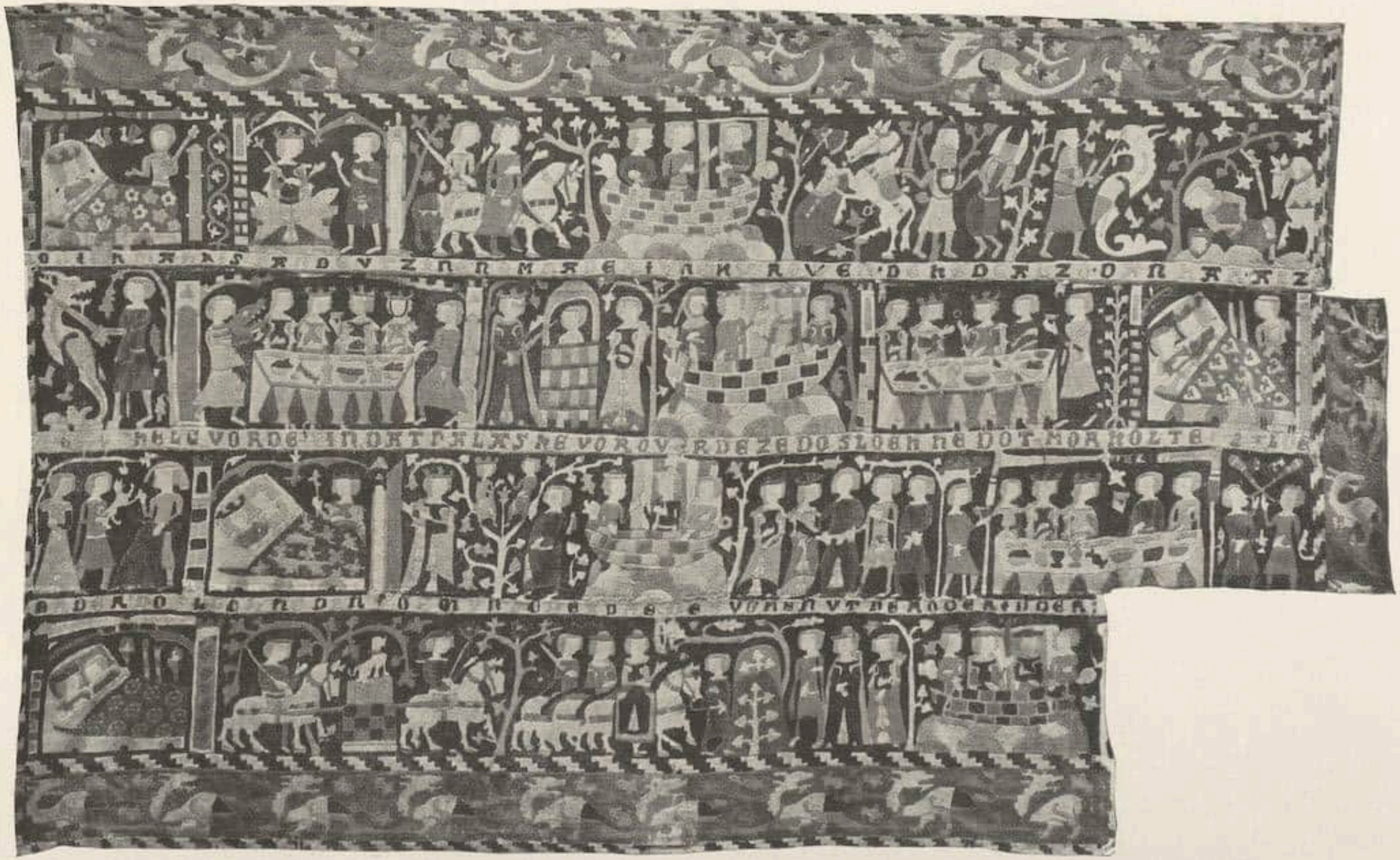


Abb. 3. Gestickter Wandteppich mit Darstellungen aus der Tristansage. Ende des 14. Jahrhunderts. Kloster Wienhausen 2,45×4,02 m

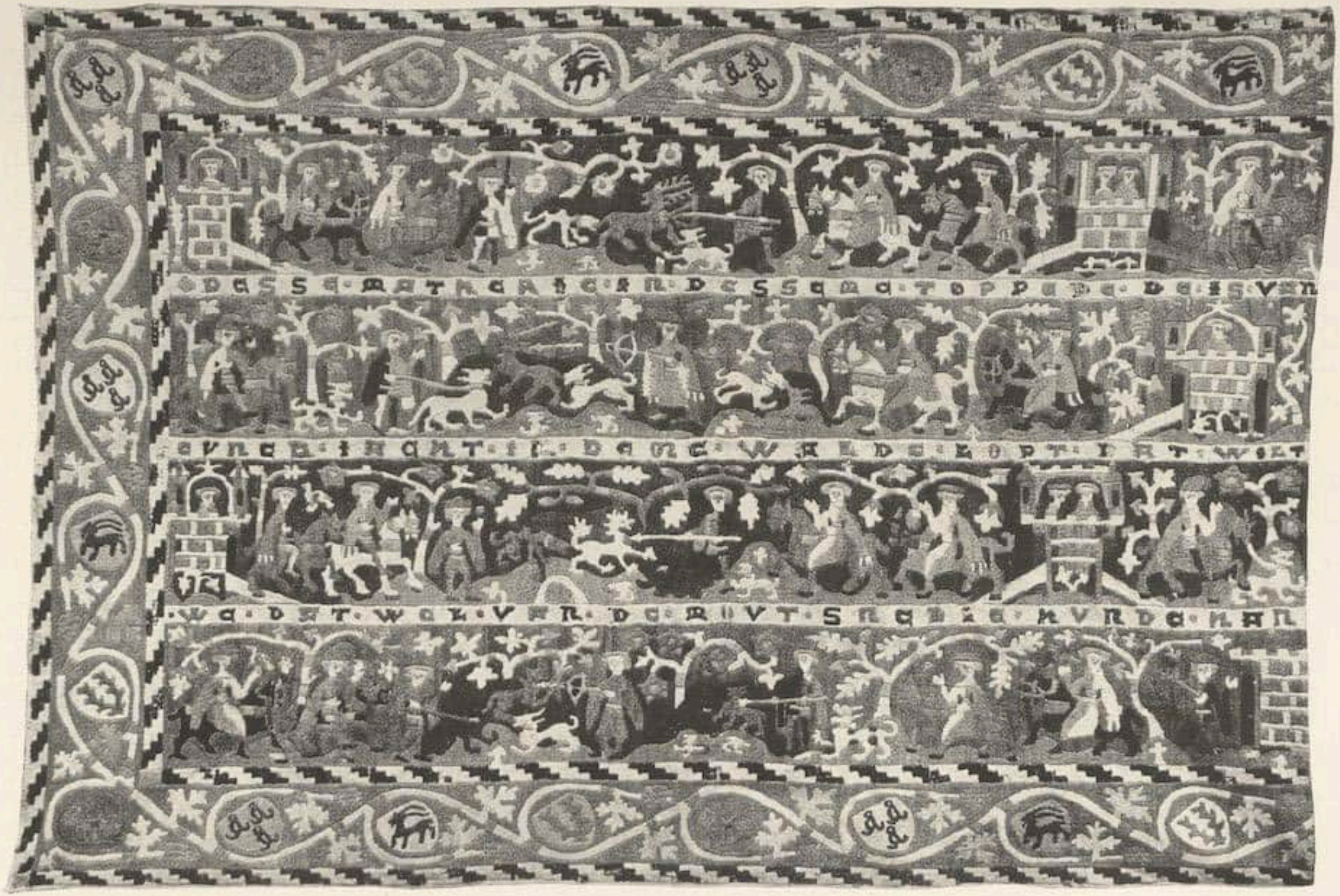


Abb. 4. Gestickter Wandteppich mit Jagddarstellungen. Um 1440. Kloster Wienhausen 1,88×2,78 m

Abb. 5. Fragment eines gestickten Wandteppichs mit sechs Propheten
Erste Hälfte des 14. Jahrhunderts. Kloster Wienhausen
H. 2,30 m, L. (oben) 1,42 m, L. (unten) 1,58 m

sache, daß die in schwarzer Wolle gestickten Gesichtszüge fast gänzlich ausgefallen sind, vermag dem ornamentalen Reiz der Bilder keinen sonderlichen Abbruch zu bereiten. Die Entstehungszeit fällt in das endende 14. Säkulum. Die Episoden behandeln in der obersten Reihe König Markes Traum, Tristans Fahrt über See als Brautwerber, Marholds Ende, den Drachenkampf und des Helden Schlaf. Der zweite Streifen schildert die Entlarvung des Truchsesses, der zuvor des Drachen Haupt abschneidet, Bad und Meerfahrt; als neue Motive schließen sich an Markes Hochzeitsmahl und die Hochzeitsnacht — Brangäne liegt an des Königs Seite. Die dritte Reihe zeigt im ersten Bild Brangäne mit den von Isolde gedungenen Mördern, das von Marke belauschte Liebespaar Tristan und Isolde, das Stelldichein — der König und der Zwerg Melot hocken als winzige Figürchen in ihrem Versteck, auf stilisierten Blattranken —; Tristans Meerfahrt, seine Vermählung mit Isolde Weißhand und das feierliche Mahl bilden den Abtakt. Der vierte und letzte Streifen führt die Fabel fort — hochzeitliches Lager, Isoldes Austritt — Tristans Hund steht mit hochmütig erhobener Schnauze auf der von weißen Zeltern getragenen Bahre — Tristan und die beiden Damen hinterm Dornbusch, des Helden Rückkehr in Kaherdins Land —, ohne sie zu beenden.

Der in dem dritten Tristanbehang sich klar manifestierende volkstümliche Stil findet einen späten Ausläufer in dem wundervollen, um 1440 entstandenen Jagdteppich (H. 1,88 m, L. 2,78 m). Die letzten Anklänge an den höfischen Stil sind abgestreift — ohne daß eine Verbauerung eingetreten ist, eine Erscheinung, die sich nicht selten beim nordischen Wirkteppich bemerkbar macht — die Handlung entwickelt sich in natürlicher Frische, das Derb-Frohe wird gehoben durch das grobe Wollmaterial, das mit faserigem Schimmer Gestalten und Hintergrund zum einheitlichen Ganzen bindet und schließt. Von dunklem Blau hebt sich das lebhafte und doch nicht harte Bunt von Mensch und Getier; wiederum trennen die schmalen Spruchbänder die einzelnen (vier) Streifen. Charakteristisch sind die Erdhügel mit aufgelegten stilisierten Blumendolden, mit rotgeränderten Löchern, in und aus denen Hunde kriechen, Motive, die unmittelbar dem gleichzeitigen und früheren gewirkten Wandteppich entlehnt sind, m. E. ein Hinweis, den Ort der Erzeugung an dem Sitze eines fürstlichen Haushaltes zu suchen. Schmale Treppenleisten fassen die Ranken-Wappen-Bordüre, deren Hoheitszeichen auf die alteingesessenen Familien von Gustedt, von dem Werder und von Steinberg und auf die altkölnische Familie der Hirzelin zu deuten sind. M. Schuette dürfte recht haben, wenn sie den Jagdteppich mit einer Schenkung der Almodis de Gustede an das Kloster Wienhausen in Verbindung bringt. Augenscheinlich handelte es sich um zwei Jagdteppiche, von dem zweiten Stück sind allerdings nur noch kümmerliche Bruchstücke vorhanden.

Die letzten Wienhausener Teppiche, der Prophetenbehang, die Darstellungen aus dem Speculum humanae salvationis, die Episoden aus dem Leben des heiligen Thomas und der Anna- und Elisabethteppich lassen sich nicht zu Gruppen zusammenschließen. Den engsten Zusammenhang mit der ersten Tristan-Stickerei verrät noch das wenig später entstandene Fragment (H. 2,30 m, L. 1,42 m bzw. 1,58 m) mit sechs Propheten — die Hälfte des ursprünglichen Bestandes. Das Kompositionsprinzip — Achtpaßbogen umschließen die Gestalten der thronen-

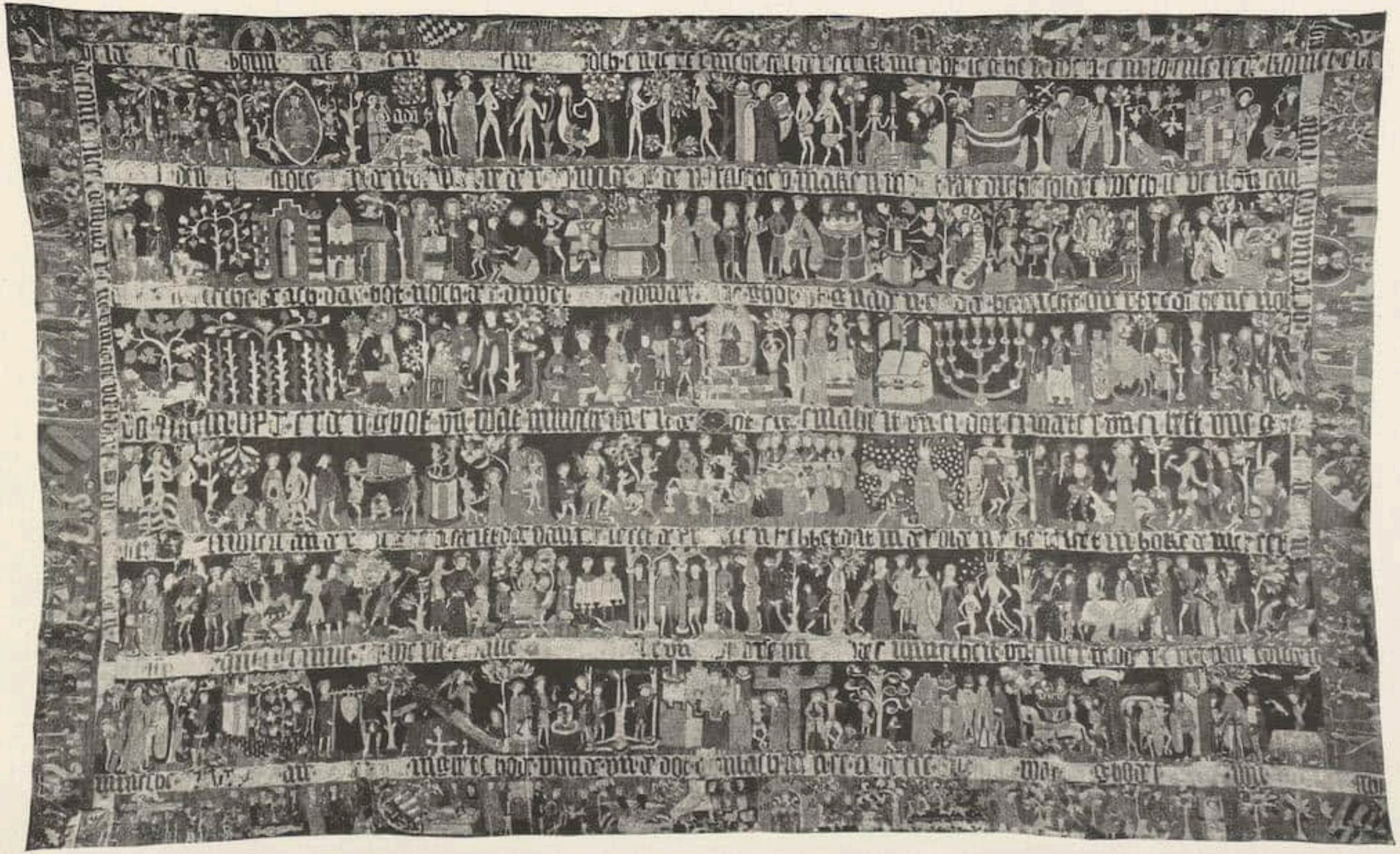


Abb. 6. Gestickter Wandteppich mit Darstellungen aus dem Speculum humanae salvationis. Um 1430. Kloster Wienhausen. 5,60×6,10 m

den Künder Hoseas, Joel, Jonas, Micha, Zephania und Hoseas; streng stilisiertes, noch schwach an das romanische Stilempfinden anklingendes Gerank deckt als Rosetten Zwickel und Ecken — lehnt sich ganz und gar dem bekannten Wirkteppichtyp à compas an, der Kreise oder Mehrpaßbogen mit Wappen oder Figuren füllt, ein Typ, der namentlich in Flandern und Brabant gängigstes Erzeugnis darstellte. Der etwas archaistisch anmutende schwere Ernst des Mittelfeldes wird gemildert durch die Wappenbordüre; die umsäumenden schmalen Treppenleisten wollen schlecht mit dem Weingerank der Zwickel zusammenstimmen. Die heraldischen Bilder decken sich zum Teil mit den Hoheitszeichen des in der Technik weit sichereren ersten Tristanbehanges; wiederum führt das Reich, Braunschweig folgt jedoch nicht an zweiter Stelle. Für die niedersächsische Provenienz bedeutsam sind die Schilder der Grafschaft Wernigerode, des Fürstentums und der Stadt Braunschweig und der alten Geschlechter der Landesberg und Hohenberg.

Zeigt der Prophetenbehang trotz mancher Mängel noch ausgesprochen ererbte Stickertradition, so schlägt der Teppich mit den unzähligen Episoden aus dem Speculum humanae salvationis (H. 3,60 m, L. 6,10 m) ganz und gar in das primitiv klösterliche um, ohne den Reiz des Frischbewegten in gleichem Maße wie der Jagdteppich zu gewinnen. Der Entwerfer der fröhlichen Hatz war ein in seinem Spezialgebiet geschulter Zeichner; die Entwerferin — wohl kaum der Entwerfer — des Speculum hielt sich genau an die Illustrationen des volkstümlichen Buches, sie stellte kindlich unbeholfen, mehr schlecht als recht, ihre unzähligen Gruppen zusammen, von denen die erste zweifellos die interessanteste ist: der große Eichbaum der Abtei wird gefällt, alle Handwerker und Diener des Klosters erscheinen, um die für ihr Gewerke notwendigen Teile zu holen: entsprechend verteilt das Speculum humanae salvationis seine Gaben an alle Kreise. Es führt zu weit, die einzelnen Episoden schildern zu wollen. Das Leitmotiv ist bekannt, jeder Szene aus dem Neuen Testament werden drei Bilder aus dem Alten Testament und der Weltgeschichte beigeordnet, die das Faktum vorahnend bestätigen und historisch bekräftigen. Wie in allen vorauf-besprochenen Teppichen ist der Hintergrund dunkelblau. Die farbtechnische Lösung weicht erheblich ab von den Behängen der Tristansage, dem Jagd- und dem Prophetenteppich. Wurde in der Jagdstickerei z. B. der schwarzbraune Pferdeleib wirksam gehoben durch die rote Konturlinie, wurden Laub und Blüten entsprechend gefaßt und beruhigt, so herrscht im Speculumbehang eine allzu starke, mitunter etwas störende Buntheit. Die Stilisierung des Blattwerkes ist verlassen, die braunumrandeten roten, grünen, gelben, grauweißen Blätter des Baumes sitzen unmittelbar nebeneinander, in einer Technik, die an die mitteldeutschen Bildwirkereien des endenden 15. Säkulums erinnert. Übrigens kein Fingerzeig für die Provenienz — die gleiche Methode findet sich in den bäuerlichen Wirkteppichen und Kissenblättern Norwegens und Schwedens —, sondern lediglich der Ausdruck des gleichen ungeschulten, primitiven Form- und Farbempfindens.

In der üblichen Weise werden die sechs erzählenden Streifen durch Spruchbänder — wiederum in niedersächsischer Mundart — getrennt und gerahmt. Die Bordüre hat ihren ornamentalen Charakter verloren, Episoden aus dem Speculum humanae salvationis wechseln mit Wappenschildern — Anhalt, Pommern,

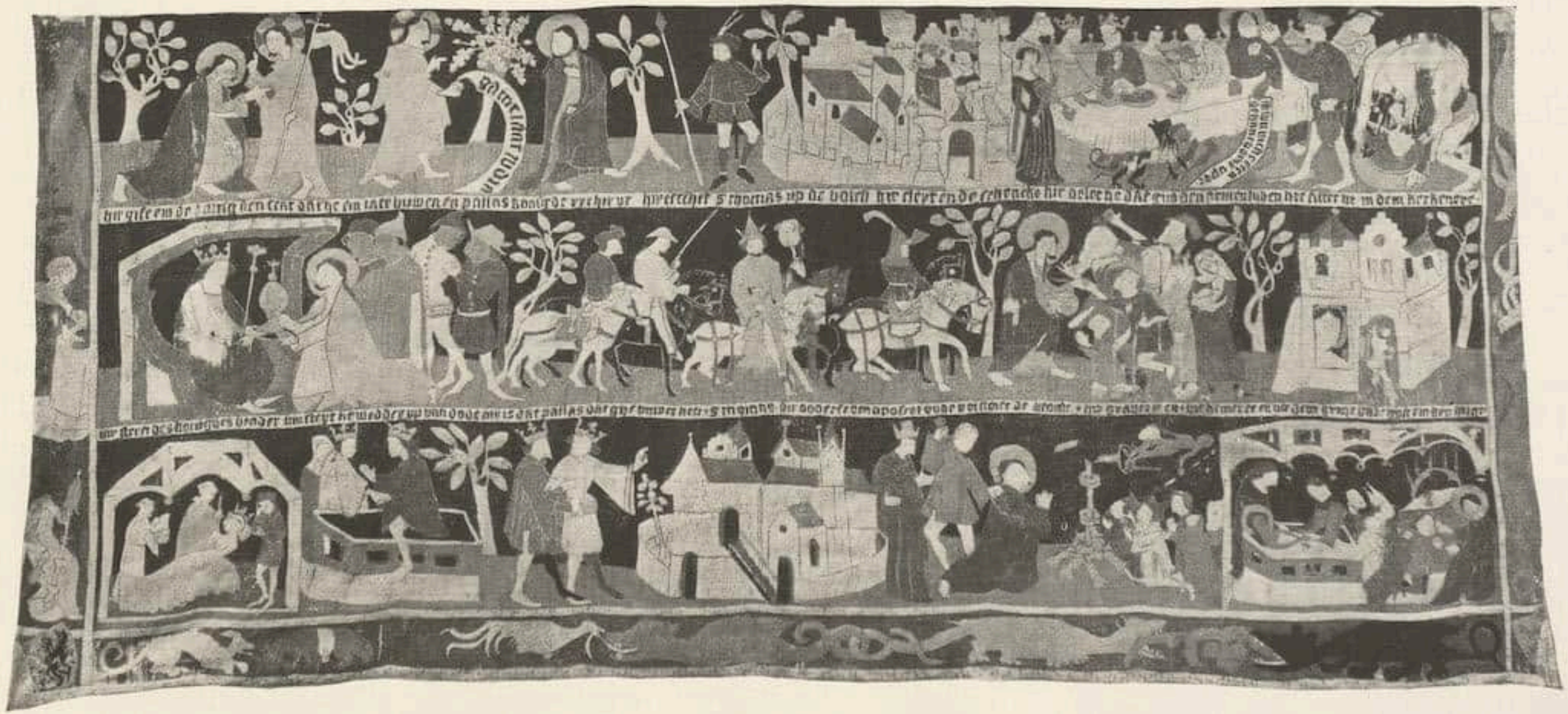


Abb. 7. Gestickter Wandteppich mit Darstellungen aus dem Leben des St. Thomas
Um 1400. Kloster Wienhausen 2,05×4,45 m

Sachsen, Brandenburg, Fürstentum Lüneburg, Bayern, Oldenburg —, merkwürdigerweise fehlt Braunschweig. Trotzdem bestehen kaum Zweifel an der Entstehung — um 1430 — in einem Nonnenkloster Niedersachsens. Vielleicht spricht die naive, zugleich geschwätzige Art der Erzählung für das von der großen Heerstraße abseits gelegene Wienhausen.

Einem Stickereiatelier von Rang entstammt die seltsam phantastische Legende von der Indienreise des St. Thomas (H. 2,05 m, L. 4,45 m). Als Leitfaden dient die bekannteste Heiligengeschichte des Mittelalters, die Legenda aurea des Jacobus de Voragine. Trotz des außerordentlich spannenden, abwechslungsreichen Vorwurfs findet sich das Thema nur verhältnismäßig selten im gewirkten Teppich, um so erfreulicher berührt die meisterhafte Wiedergabe in der Stickerei von Wienhausen. Der Entwerfer war zweifellos ein routinierter Patronenzeichner, der wohl kaum, wie M. Schuette annimmt, in Tafelbildern Anregung suchte und fand; die Motive muten in ihrer ausdrucksvollen, knappen Art der Erzählung eher wie kolorierte Federzeichnungen an. Die Tatsache, daß das durch die Eigenart des Färbeprozesses der Vernichtung anheim gefallene schwarze Garn bei den Gesichtern den intimeren Ausdruck der Zeichnung vermissen läßt, verstärkt den flächenhaften Eindruck; allein die Umrißkonturen, zusammen mit der Belebtheit der Bewegungen, genügen, um bestimmend das Wollen der Handlung zum Ausdruck zu bringen. Die Konturen sind in zarten roten, braunen oder weißen Linien sicher gesetzt, das Muster des Füllgarns wirkt ruhig und unaufdringlich. Rot, Rotlila, Grün, Olivfarben, Gelb und Braunviolett heben sich infolge des Ausbleichungsprozesses — entgegen der ursprünglichen Absicht des Stickers oder der Stickerin — von dem satten Blau des Hintergrundes. Die Trachten sind mit peinlicher Genauigkeit beobachtet, sie weisen auf die Zeit um 1400. Es genügt, bei der leichten Erreichbarkeit der Legenda aurea — vor wenigen Jahren in vorzüglicher deutscher Übersetzung (R. Benz) herausgegeben —, die kurze Andeutung des Inhalts:

Thomas legt die Finger in die Wundmale des Auferstandenen, der Heiland befiehlt dem Zweifler die reine Lehre dem Lande India zu künden, ein Knecht oder Bote — die Figur ist von prächtigem Schwung — weist den Weg zu der naturalistisch erfaßten Königsburg. Der Apostel feiert das Hochzeitsmahl, zu Ehren der Tochter des Herrschers bereitet, der Heilige bestraft den unbotmäßigen Mundschenk. Im zweiten Streifen empfängt Thomas aus der Hand des Gundoforus, des Herrschers von Indien, den Schatz in Gestalt eines Pokals, der Fürst reitet mit seinem Gefolge aus — mit kraftvoller Bewegung lenkt der König sein zu klein geratenes Roß —, indessen verteilt Thomas den Schatz an die Armen und büßt im Gefängnis. Die letzte Reihe zeigt den königlichen Bruder (Gad) auf dem Sterbebett, der Jünger des Herrn ruft ihn zum Leben zurück, der Auferweckte zeigt dem Fürsten das himmlische Schloß; Marthyrium und Bestattung des Heiligen bilden den Abtakt; im letzten Bilde erteilt St. Thomas das Abendmahl. Stil und Technik weisen nicht mit zwingender Notwendigkeit auf die Braunschweiger Lande. Die Umstände, die für die Entstehung in dem alten Kulturgebiet plädieren, sind in zweiter Linie die Spruchzeilen im niedersächsischen Dialekt — an und für sich noch kein ausschlaggebendes Moment —, in erster Linie die Durchbildung der Bordüre, die fast zusammenhanglos das Mittelbild noch teilweise rahmt. Drachen, Esel, Hühner und sonstiges Getier

führen auf rotem Grund ein seltsames Leben, willkürlich sind der linken Rahmung zwei arbeitende Frauengestalten aufgelegt. Der Gegensatz zwischen dem scharf charakterisierten Mittelteil mit den drei Bildstreifen und der zwanglos volkstümlichen Rahmung fällt ohne weiteres in das Auge. Die Wahrscheinlichkeit, daß der Entwurf der Bordüre auf eine andere Hand zurückgeht, liegt nahe, wenn auch die Verwandschaft der Spinnerin mit gewissen Figuren der Legende, die übrigens auch nicht gleichwertig sind — vgl. die steifen Gestalten in der Sterbeszene des Bruders des Fürsten mit dem prächtigen Boten im ersten Streifen —, nicht abgestritten werden kann. Die vier Ecken der Rahmung trugen einst Wappenschilder, von denen noch das Hoheitszeichen der Herzöge von Wolgast und teilweise das Wappen von Lüneburg erhalten sind. Führen Fäden von der alten Salzstadt zu dem textilfrohen Hause der Fürsten aus dem Greifenstamm?

Die Teppichschau bei Hinrichsen-Lindpaintner schließt mit einem besonders umfangreichen Stickereibehang (H. 4,60 m, L. 7,05 m), der die zwei ersten Streifen der St. Anna und der heiligen Sippe, die beiden untersten St. Elisabeth widmet. An Stelle der Spruchzeilen erscheint ein gotischer Laubstab auf Grauviolett bzw. Rot. Der charakteristische dunkelblaue Hintergrund ist verlassen, der mattgrüne Fond läßt die in den Wolltönen verblichenen Figuren nur unscharf in Erscheinung treten; die Details sind stark gehäuft; die Erzählung wird durch die eingeschalteten stilisierten gotischen Blütenranken und die verschlungenen Spruchbänder nicht gerade vereinfacht. Die Zeichnung der Gestalten ist recht unterschiedlich; neben gut erfaßten Gruppen, wie dem landgräflichen Paar vor dem im Bett liegenden Kruzifixus, finden sich langbeinige, ganz schematisch gesehene Männlein und Weiblein. Bemerkenswert ist die winzige Spinnerin zu Füßen der Geißelungsszene — ob die Stickerin sich nach der im deutschen Wirkteppich ähnlich festgestellten Methode in aller Bescheidenheit verewigen wollte, oder ob es sich lediglich um einen Hinweis auf die bekannte Fertigkeit der Heiligen handelt? Der obere Streifen beginnt mit Joachims Zurückweisung im Tempel; der künftige Gemahl der Mutter Mariä wandert traurig aufs Feld und sucht Trost im Gebet. Joachim und Anna kündet der Engel die himmlische Botschaft, das Zusammentreffen der beiden vollzieht sich an der goldenen Pforte. Der zweite Streifen erzählt Mariä Geburt und schildert die heilige Sippe nach bekanntem Rezept mit allen Einzelheiten. Ob die Tatsache, daß außer Maria auch St. Alexander erscheint — die Heiligen Maria und Alexander waren die Schutzpatrone von Wienhausen —, genügt, um die Stickerei als Erzeugnis des Klosters anzusprechen, lasse ich dahingestellt sein. Daß Zeichnung und Technik von dem Teppich mit dem Speculum humanae salvationis stark abweichen, ist an und für sich kein Gegenbeweis, da eine immerhin erhebliche Zeitspanne zwischen der Entstehung der beiden Stickereien liegt; der Anna-Elisabethbehang dürfte kaum vor 1485 anzusetzen sein.

Eigenartig ist die etwas gewaltsame Verbindung der St. Anna mit der St. Elisabeth. Sollte es sich nicht eher um ein Frauenkloster gehandelt haben, das diesen beiden Heiligen sein weltliches und geistiges Heil anvertraute? Die Geschichte der St. Elisabeth ist bekannt genug: III. Reihe: Geburt der künftigen Heiligen, Bad der Neugeborenen, Überreichung an den Vater, das Königs-

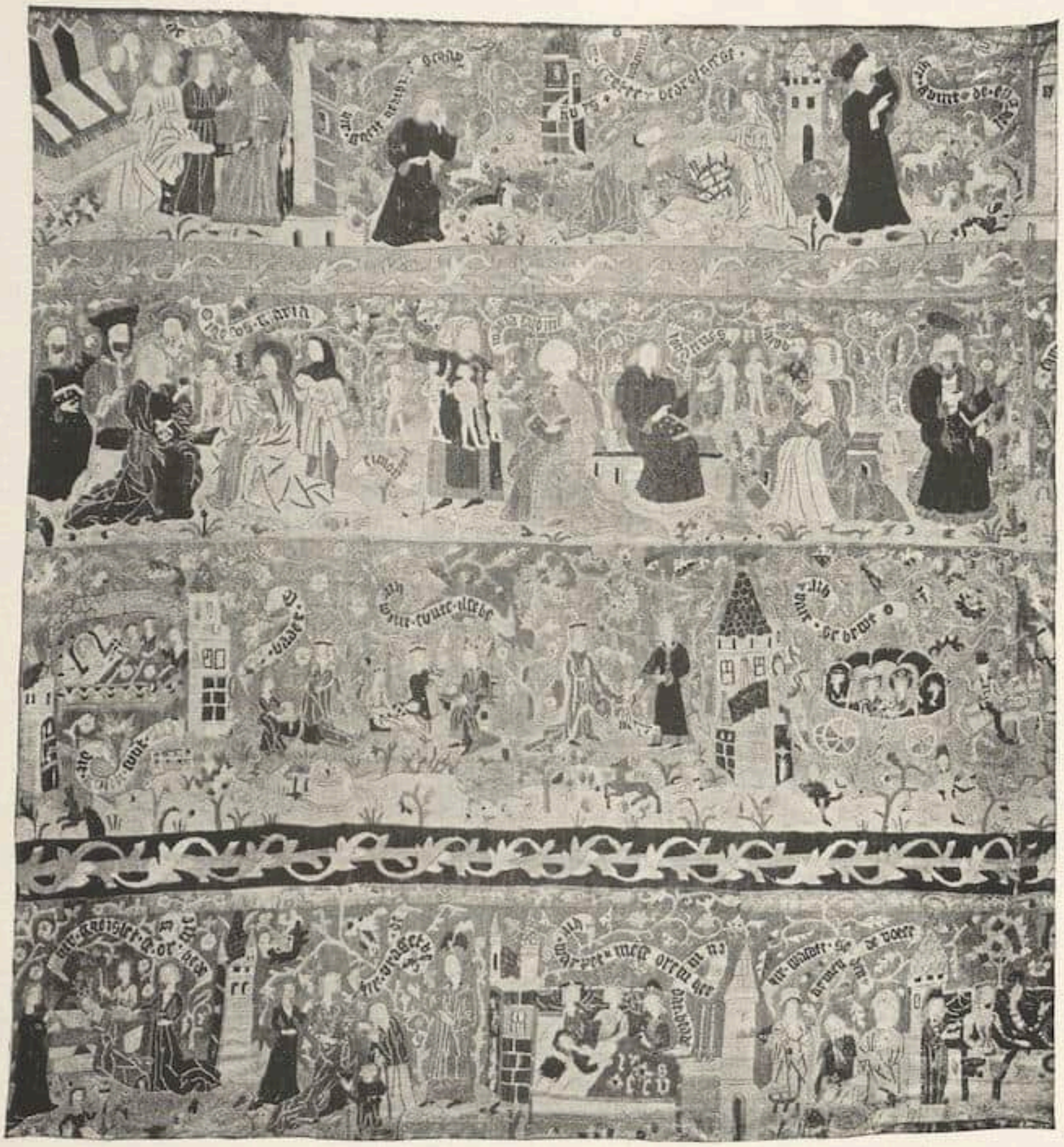


Abb. 8. Gestickter Wandteppich mit Darstellungen aus der Geschichte der St. Anna (Hl. Sippe) und der St. Elisabeth. Linke Hälfte. Um 1485. Kloster Wienhausen. 4,60 × 7,05 m

paar mit der kleinen Tochter, die Einholung der vierjährigen Braut, Elisabeth kniet vor dem Altar, sie badet mit Hilfe ihrer Dienerinnen einen Kranken, der Gemahl findet statt des aussätzigen Bettlers den Kruzifixus in seinem Bette, ein Engel überreicht der Heiligen ein Kleid; IV. Reihe: Geißelung Elisabeths, Rosenwunder, Elisabeth mit Gefolge vor ihrem zu Bette liegenden Gemahl, Fußwaschung, das landgräfliche Paar beim Mahl, die Schenkung des Mantels, die Ausfahrt des Landgrafen ins heilige Land, Elisabeths Vertreibung von der Wartburg und ihr Ende.

Es ist zu wünschen, daß die für die Textilgeschichte so außerordentlich wichtige Ausstellung in absehbarer Zeit eine Fortsetzung findet; es ist zu hoffen, daß der gewirkte Wandteppich, dem jahrhundertelang höchste Bedeutung im Leben der Zeit zukam, weiten Kreisen von neuem erschlossen wird.

Peter Paul Rubens / Verkündigung

Aus der Ausstellung bei Dr. Benedict & Co., Berlin (Zu Seite 47)

DAS PROBLEM DER FARBE BEI FEUERBACH

VON KURT KARL EBERLEIN

Die Geschichte der historischen Farbprobleme — der Rembrandt-Tizian-Michelangelo-Raffael-Rubens-Veronese-Ribera-Probleme —, die wie technische Stile die europäische Malerei des 18. und 19. Jahrhunderts beeinflussen, ist noch nicht geschrieben, trotzdem sie für die Geistesgeschichte der Farbe wie des Historismus überraschende Beiträge liefern könnte. Die Malerei Englands, Frankreichs, Deutschlands ist ohne diese holländische, venezianische, römische, flämische, spanische Induktion unverständlich. Auch wenn wir das Werk eines einzigen, wie etwa Feuerbachs, in seiner kämpferischen Leistung und Tragik verstehen wollen, werden wir ohne solche farbengeschichtliche Psychologie nicht weiterkommen, wenn auch Wesensart und Künstlergeist ihr Eigenschicksal durchleben und ihre Lebenswerte den Kunstwerten verweben. Der ruhelose, schönheitsüchtige, junge Feuerbach läßt sich von dem flämischen, venezianischen, belgischen Kolorismus belehren und sieht sich in dem Kunstzentrum Paris vor dem Gegenstreit der venezianischen (Couture), flämischen (Delacroix), spanischen (Courbet) Farbprobleme, denen er in Kopien huldigt. Der Geisterkampf zwischen Idealismus und Naturalismus der Farbe war schon in den fünfziger Jahren entschieden, und der Vorwurf »Couture idéalise la nature« schon damals schwerwiegend. Wie nun Feuerbach, durch Bilder und Freunde, vor allem durch Hunt, bestimmt, in die Werkstatt des Delacroix-Feindes Couture eintritt und, von dem rethorisch-theoretischen Lehrer begeistert, das venezianische Farbproblem Veroneses und die Kunst des Meisters der St. Eustache-Fresken in Technik und Anschauung aufnimmt, das ist hier nicht weiter zu erörtern. Die Bildeinheit ist malerisch gefunden, gewisse Kunstmittel sind gesichert: der graugrüne Gobelinton, der Rosa-Blau-Akkord, der scharfe Lichteinfall, die Weißhöhung auf dunklem Grund, die trocken-samtartige Deckung, diagonale Bewegungsmotive, Profilierung und Gruppierung, dies alles, in venezianischer Manier mit leichter Boucher-Eleganz, französisch gedacht und gemalt, kennzeichnet für lange Jahre seine Kunst. Prophetisch schrieb er schon im August 1851 an die Mutter: »Was ich hier gesehen und gelernt habe, wird mich immer umschweben, das werde ich nie vergessen.« Er sollte recht behalten! Das aus Coutures reichem Feuerbach-Nachlaß stammende Bild »Mädchen mit Tambourin« von 1853 zeigt in seiner schönfarbigen, tonigen Malerei die frühe Meisterschaft dieser Pariser Zeit und verrät trotz der barocken Farbkultur doch schon den großen Gestalter der Formfigur und der Bildklarheit. Denn über alles Gegebene und Gekonnte strebte dieser schöpferische Geist immer nach rhythmischer, beruhigter Harmonie. Schon im »Hafis«, schon im »Italienischen Begräbnis« hatte er die klare rhythmische Bildform ahnungsvoll gefunden, die dann in Rom seinen ersten farbigen Stil durchwirkt und im »Dante« die erste Höhe erreicht. Nur in Rom konnte er durch schöne Modelle, durch große Kunstwerke, durch Erfahrung und Erlebnis gereift, auch den Rhythmus der Farbe, die ideale Kunstfarbe finden, die, der Bedeutungsform des Typus und der Typusmotive angemessen, die monumentale Figur in einen reliefartigen Kunstraum baut und die allegorische Existenz dieser Großfiguren zur Monumentalidylle steigert. Diese

»Zusammenziehung« der Stimmung, Handlung, Landschaft in die Figur — die Landschaft wird trotz großer Ansätze zum Requisit — läßt einen von klassischem Form- und Liniengefühl belebten »amor vacui« reifen, der einen damals fremden, der Renaissance verwandten Monumentalstil ohne Wand und eine innere musikalische Bildgliederung ermöglicht. Wie aber dieser reife Punkt überschritten, wie die Umwandlung der Bildstoffe (Gastmahl, Iphigenie, Amazonenschlacht) ins Hellenistische und Barocke weiterdrängt, wie das Überfüllte der »horror vacui« ein neues Raum- und Formgefühl schmuckfreudig wie dramatisch bis ins Illusionistische und Dekorative treibt, wie trotz aller Umwege ins Zeitbedingte und Gewesene der kraftvoll-plastische Hochbarock der Wiener »Gigantomachie« dies reiche ruhelose Leben in den Schatten Michelangelos verweist, dies alles ist hier nur anzudeuten. Diese im Zarten starke, im Klagen frohe, im Manischen schöpferische Nietzsche-Natur, die aus Blut und Geist, Erbe und Ehrgeiz, in einem letzten Ansturm die klassische Kultur einer sterbenden Bildungswelt mitten im Chaos eines kulturlosen Materialismus und Historismus mit tragischem Ethos immer wieder bekennt und verblutend doch ihr jubelndes »Ecce homo« preist, dieser — trotz Böcklin und Marées — letzte Märtyrer einer deutsch-humanistischen Idee ist noch immer nicht ganz erkannt, nicht ganz geliebt. Er wird aus einer mythischen Verwandlung immer wieder neu hervortreten.

Diese Bemerkungen macht uns ein nur Wenigen bekanntes, bisher im Privatbesitz verborgenes Bild Feuerbachs lebendig, ein Bild, das in seiner unberührten Farbenpracht den Kenner überrascht und erregt: »die Lesbia«. Die nach dem aufwühlenden Verlust der Nanna (Anna Risi) 1867 vom Künstler entdeckte, fördernde und beglückende Lucia Brunacci — der Paul Hartwig eine Monographie gewidmet hat — ist hier an einer verhängten Brüstung, auf einem überhängten Sessel sitzend, in Betrachtung eines Sperlings dargestellt. Das Werden dieses vom Künstler hochgeschätzten Bildes erleben wir in seinen Briefen an die Mutter vom Februar und März des Jahres 1868 mit. »Das schöne Bild«, ursprünglich als Aquarell gemalt und Schack zugedacht, sollte keinen Kunstvereinsturnus durchmachen und sollte an Ort und Stelle bleiben, wo es denn auch blieb. Ende November traf es in einer großen Bildersendung, mit »Frühlingsbild«, »Bianca Capello«, »Orpheus« u. a. bei der Mutter in Heidelberg ein. Der Preis wurde immer wieder erhöht, Feuerbach liebte es sehr, und es gehört gewiß zu seinen größten malerischen Leistungen. In großsilhouettierter Körperklarheit — organische Klarheit in Gelenk und Funktion — ruht Lesbia, umhüllt von dem weißen seidenartigen Hemdkleid, dem bordeauxbraunen Seidenmantel, vor dem perlmutterschimmernden Vorhang (unerhörter Reichtum in einem Graukomplex!) an der bräunlichen, mit roten und blauen Ornamentstreifen gezierten Brüstung. Die diatonische Interpunktion durch Goldschmuck, rote Nelke, braunen Vogel, stört den flutenden Schimmer nicht. Keine Reproduktion kann die Feinheiten dieser grau, blaugrün und rosa wechselnden Vorhangtöne, den Silberschimmer in Haar, Perlen, Gewand, kurzum diese unerwartete »grande peinture« wiedergeben. Man versteht plötzlich, daß Feuerbach nicht nur der begabteste Coutureschüler, sondern der feinfühligste Farbkünstler war; trotz allem Deutsch-Hellenischen doch sehr romanisch-französisch, und daß jenes venezianische Farbproblem ihm doch mehr gewesen

Anselm Feuerbach / Tambourinspielerin
Öl auf Leinwand. Sign. 1853. 80×60 cm
Ausgestellt bei Carl Nicolai, Berlin W 10

war als eine Schulepoche. Die ganze Weite, aber auch die logische Genesis seiner Wandlung läßt sich an diesen beiden Bildern (Tambourinmädchen und Lesbia) ablesen und erweisen. Vor der »Lesbia« versteht man, welche Kräfte und Süßigkeiten das überreizte Instrument seines Gefühles besaß, wie weich, wie kultiviert dieser formenstarke androgyne Künstler war, der von den deutschen Malern »am meisten Musik im Leibe hatte«. Hier versteht man jene oft beanstandete, naturfeindliche, idealisierende Kunstwahrheit, die ihre Menschen wie vor Kulissen mit künstlichen Blitz- und Farblichtern, das historische Bild auf eigene Bühne, in eine eigene von Kunstlüften und Kunstszenen belebte Welt stellt. Das Wesen dieser Kunst, die Dichtung dieser Natur, die Malerei dieser Malerei wird in ihrem ganzen Wert, in ihrer eigenen protestierenden Geistesverwandtschaft mit den Kunstgebilden der großen Pathologen Nietzsche und Meyer fühlbar. Das Problem des »Renaissancismus«, das uns Baumgarten gedeutet hat, ist hier als nordisches Heldenschicksal wieder offenbar. Das Sonett- und Liedhafte dieser Bildungen, die sonnensuchende Nachtstimme dieses »Prinzen Vogelfrei«, das Vermächtnis dieses in Dichtung und Bekenntnis, in Kunst und Leben erschöpften siegreichen Kämpfers, gehören einer Nation, die das Verehrungswürdige ihrer verehrenden Kraft als ihren wahren Kronschatz bewahrt. »Lesbia« ist in Feuerbachs großem Lebenswerk vielleicht das blühendste, malerisch reifste Bild, dem besten Zeitgenössischen ebenbürtig, die glücklichste Synthese einer deutsch-französischen Kultur, der lieblichste und verräterischste Zeuge jenes überheblichstolzen, schöpferisch überreichen Jahres, von dem der Künstler, der eben die Formidee des Gastmahls gestaltet hatte, froherschrocken und glückgeblendet der bangen Mutter am 9. Dezember 1868 bekennt: »Das ist ein Götterjahr!«

Peter Paul Rubens Neuerwerbung des Kaiser-Friedrich-Museums, Berlin Landschaft

Joachim Uitewael — Neuerwerbung des Kaiser-Friedrich-Museums, Berlin — Küchenstück

RUNDSCHAU

AUSSTELLUNG VON NEUERWERBUNGEN DES KAISER-FRIEDRICH-MUSEUMS

Die Gemäldegalerie des Kaiser-Friedrich-Museums stellt gegenwärtig Neuerwerbungen der vlämischen und holländischen Malerschulen, die den Hauptbestandteil der Erwerbungen dieses Jahres überhaupt ausmachen, aus. Aus der Fülle des Gebotenen, das durch die große Rubenslandschaft Mittelpunkt und Glanz erhält, mögen folgende Gemälde genannt sein:

Herri met de Bles, Flußlandschaft: ein um 1520 entstandenes, emailartiges Bildchen.

Jan de Coq, die Einsiedler Antonius und Paulus in einer phantastischen Landschaft: charakteristisches Bild des erst vor einigen Jahren wieder entdeckten Meisters (Abbildung: Cicerone 1927, Heft 19, S. 606).

Peeter Candid, Aeneas wird von Juno in das Reich der Götter aufgenommen: ikonographisch seltene Darstellung in der Art der Allerheiligenbilder. Die Figuren sind in manieristischem Sinne bewegt.

Abraham Bloemaert, Landschaft mit Bauernhäusern und rastenden Bauern (im Hintergrunde Tobias und der Engel): rechts unten bezeichnet A. Bloemaert 16.0, vgl. darüber Cornelius Müllers Aufsätze in „Oud Holland", 1927, Heft 6 und „Berliner Museen", 1927, Heft 6, der für die höchst bestreitbare Datierung des Bildes ins Jahr 1650 eintritt.

Joachim Uitewael, Küchenstück mit dem Gleichnis vom großen Abendmahl (links bezeichnet: Uitewael fecit 1605) und Anbetung der Hirten (letzteres aus der Sammlung Jaffé als Geschenk erworben): Uitewael, neben Bloemaert ein Hauptvertreter des Utrechter Manirismus, ist jetzt durch diese beiden Werke, die aus zwei Entwicklungsphasen stammen, gebührend vertreten. (Abb.)

Kerstian de Keuninck, Landschaft mit dem Unkraut sähenden Teufel: ein qualitätvolles Werk des um 1600 in Antwerpen tätigen Meisters.

Jacob van Geel, Waldlandschaft: Bilder dieses seltenen, hauptsächlich in Delft und Dordrecht tätigen Meisters, von dem die Gemäldegalerie schon vor einiger Zeit ein kleines Werk geschenkweise erwerben konnte, zeichnen sich durch selbständige Züge (wie etwa den ihm eigentümlichen polypenhaft phantastischen Baumschlag) der gleichzeitigen holländischen Landschaftsmalerei gegenüber aus.

Simon de Vos, Gesellschaftsstück: unten links ein späteres Monogramm aus C v M. Die Zuschreibung erfolgte durch Analogie zu be-

Auguste Renoir — Die schwangere Frau
Ausgestellt in der Renoir-Ausstellung bei Alfred Flechtheim, Berlin

zeichneten und datierten Werken seiner Hand in Petersburg, Prag, Wien u. a.

Adriaen Brouwer, Versuchung des heiligen Antonius: ein Werk gleichen Inhalts wird im Nachlaßinventar des Rubens erwähnt. Die Komposition des Brouwer diente dem David Teniers als Vorbild für seine zahlreichen Darstellungen desselben Themas.

Rubens, Landschaft mit Kühen und Jägern: ein durch Stich und mehrere Kopien beglaubigtes Werk von ausgezeichneter Erhaltung. Vgl. darüber Ludwig Burchard im „Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen" 1928, Heft 1. (Abb.)

Jan Wildens, Landschaft mit Regenbogen: bezeichnet und datiert 1627. Das ungewöhnliche Hochformat ist vielleicht auf fragmentarische Erhaltung zurückzuführen.

Ignaz van der Stock, italianisierende Landschaft: in der Art des Jacques d'Arthois, kompositionell und koloristisch schönes Werk des in Brüssel tätigen Meisters. Bezeichnete Werke seiner Hand in der Brüsseler St. Gudule u. a.

Jacques de Claeuw, Stilleben: aus der Sammlung James Simon als Geschenk erworben.

Adriaen van de Velde, Winterlandschaft: eine Replik in Richmond, Sammlung Cook (Nr. 372).

Emanuel de Witte, Inneres der Synagoge in Amsterdam: Spätwerk, im Tausch gegen ein Bild des gleichen Themas erworben. S

DIE NEUORDNUNG DES PRADO

Mit der durch den König von Spanien am 12. Dezember vollzogenen Einweihung, der nach einer gründlichen Umgestaltung wieder für den Besuch geöffneten Hauptgalerie des Madrider Prado-Museums, ist eine Neuordnung dieses beneidenswerten nationalen Kunstbesitzes durchgeführt worden, die durch den inzwischen verstorbenen verdienstvollen Direktor Aureliano de Beruete planmäßig in

Angriff genommen worden war. Die im Mittelpunkt der Galerie unter der zwei gleichlange Flügel voneinander trennenden Kuppel aufgestellten Büste des Architekten Juan de Villanueva, nach dessen Entwürfen unter Karl III. (1785) der für die königlichen Sammlungen bestimmte Palast begonnen worden ist, trägt eine Gedenktafel, durch die zwei Daten festgehalten werden: Das der Eröffnung des Museums im Jahr 1819, unter der Regierung Ferdinands VII., und das der unter Alfons XIII. 1927 beendeten Restauration, bei der die Galerie als repräsentativer Hauptraum für die Unterbringung der spanischen Malerei hergerichtet wurde.

Für die Gesichtspunkte, nach denen die durchgreifenden Veränderungen innerhalb des Prado-Museums vorgenommen worden sind, war auf der einen Seite ausschlaggebend, den zur Verfügung stehenden Raum, soweit dies ohne Beeinträchtigung der architektonischen Einheit des Gebäudes möglich war, zu erweitern, die inneren Verbindungen zwischen den einzelnen Teilen der ziemlich weitläufigen und durch verschiedene spätere Einbauten reichlich verwinkelten Anlage bequemer und zweckmäßiger zu gestalten, durch feuersichere Eindeckungen der Gefahr eines Brandes vorzubeugen, vor allen Dingen aber die vor kurzem noch recht wenig übersichtliche Anhäufung unvergleichlicher Kunstschätze in ein leicht verständliches, sozusagen organisches System zu bringen. Da nun das Prado-Museum vor den meisten Sammlungen, die ihm vielleicht an die Seite gestellt werden könnten, den seltenen Vorzug besitzt, daß es in der Tat ein Nationaldenkmal der Kunst einer ruhmreichen geschichtlichen Entwicklung von vier oder auch fünf Jahrhunderten ist, ergab sich der leitende Gedanke für einen gründlichen Kunsthistoriker, wie es Beruete war, beinah von selbst: die Neuordnung des Museums sollte zugleich das Bild seiner Entstehung sein. Daß hierbei der Ehrenplatz für die spanische Kunst in Anspruch genommen wurde, ist leicht begreiflich. Freilich muß dahin gestellt bleiben, ob nicht vielleicht der eine oder der andere Meister, wie beispielsweise Ribera, Murillo, Zurbaran, auch manches einzelne Bild, früher besser zur Geltung kam, als die Wahl des Platzes noch ohne Rücksicht auf den organischen Zusammenhang erfolgt war. Eine 110 Meter lange Galerie kommt mehr der perspektivistischen Wirkung zu statten, als daß man in ihr die Sammlung und Abgeschlossenheit finden kann, die die Eigenart jedes Künstlers verlangen darf. Zugleich ist nicht zu bestreiten, daß dieser Riesenraum, mit blendend weißen Gewölben und einem hellen Silbergrau der Wände, vorläufig etwas frostig wirkt. Auch möchte man nicht ohne weiteres zugeben, daß nun gerade dieser Hintergrund der vorteilhafteste für die dort aufgehängten Gemälde ist. Zum mindesten empfindet man beim Betreten der Halle unwillkürlich den Wunsch, der vor der Hand etwas aufdringliche Eindruck der Neuheit möchte recht bald unter der mildernden Patina des Alters verschwinden.

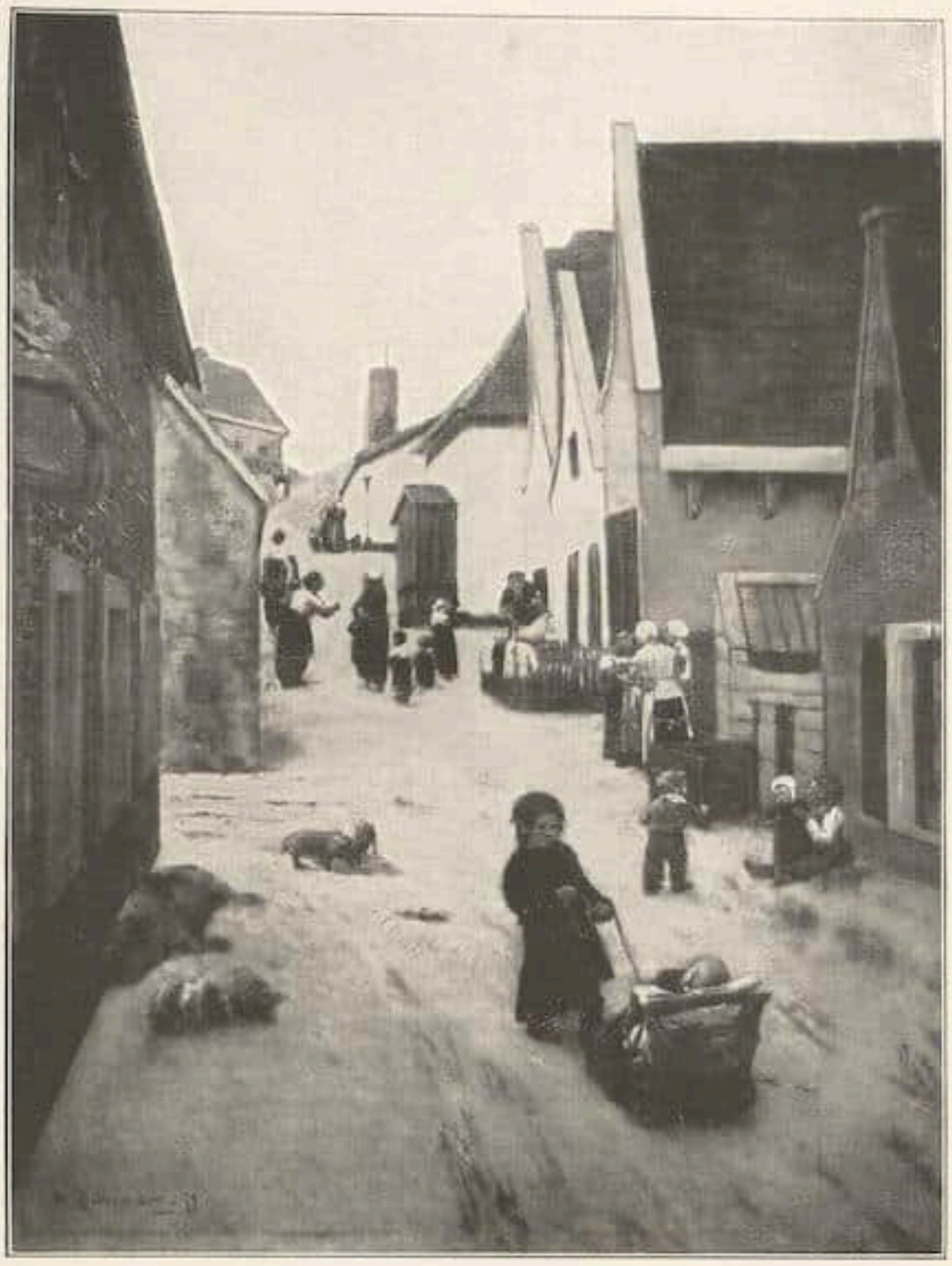
Ein Gang durch diese Spaniens Kunst geweihte Ruhmeshalle und ihre Nebenräume ist ein Gang durch Spaniens geschichtliche Größe. — Im Vestibül, durch das man die große Galerie betritt, empfängt uns das 15. Jahrhundert, in dem sich die christliche Malerei der Halbinsel, nach Beendigung eines 800 jährigen Glaubenskampfes, erst ihrer Eigenart bewußt wird: Der darauf folgende erste Abschnitt

Renée Sintenis — Junger Hund
Photo Galerie Flechtheim, Berlin / Ausgestellt in der Galerie Barbazanges, Paris. Januar 1928

führt durchs 16. zur Blütezeit im 17. Jahrhundert, der zweite von Murillo über die Schule des Madrider Barock zu Goya. Hierbei wird durch die an sich nur dekorativ wirkende, aber die ununterbrochene Reihenfolge der Gemälde abteilende Aufstellung von zwei Porphyrvasen die Lücke eines Jahrhunderts angedeutet, indem unter dem Einfluß der ersten Herrscher einer fremden Dynastie die sonst so klar vorgezeichnete Linie spanischer Selbständigkeit zu verschwinden droht und das Claudio Coello von dem genialen Meister der Freiheitskämpfe trennt. Von der Mitte führt der Eintritt zu den ausschließlich von Velazquez beherrschten Sälen, zuvor schon eine Tür zum Sonderraum des Greco, während der Saal, in den die Galerie mündet, eine Auslese von Werken Goyas enthält. Also in einer vom 15. bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts fortlaufenden Folge ist dem vor allen anderen leuchtenden Dreigestirn: El Greco, Velazquez, Goya, als den Fürsten in einer erlauchten Versammlung, das Vorrecht eigener, an der zeitlich entsprechenden Stelle angeschlossener Räume zugestanden worden. In kleineren Sälen, die der Hauptgalerie parallel laufen, und durch die Sonderabteilung von Velazquez geteilt werden, sind ebenfalls unter Berücksichtigung der zeitlichen Ergänzung, die Schulen untergebracht, deren Beziehungen zur spanischen Malerei besonders fruchtbar gewesen sind: die italienische, bei denen die von Venedig bei weitem überwiegt, und die flämische. Doch wenn man in der mit Schlachtenbildern geschmückten Rotunde des Haupteingangs am Fuße des Bronze-Standbilds Karls V. von Pompeo Leoni steht, erblickt man als Abschluß dieses schier endlos scheinenden Raums, in der Ferne kaum noch erkennbar, das bekannte Gemälde der Familie Karls IV. von Goya. So grundverschieden auch die Rolle ist, die diese beiden Herrscher gleichen Namens in der Geschichte gespielt haben, so wird doch immerhin durch die Zeit ihrer Regierungen der Anfang und das Ende eines Kulturabschnitts begrenzt, in dem der herrliche, seit rund einem Jahrhundert, als „Museo del Prado" bezeichnete Kunstschatz in der Hauptstadt der einstigen Weltmonarchie gesammelt worden ist. A. D.

DAS KUNSTHISTORISCHE INSTITUT ZU FLORENZ

Mit der Übersiedlung des Kunsthistorischen Institutes aus den Uffizien nach dem vornehmen und ruhigen Palazzo Guadagni an der Piazza S. Spirito, der das Institut schon in früheren Jahren, von 1912 bis 1915, beherbergte, hat die erste Etappe der Tätigkeit des Florentiner Institutes in der Nachkriegszeit ihren Abschluß gefunden. Der Auszug aus den von der italienischen Regierung dem Institut seit 1922 im angesehensten Gebäude der Stadt zur Verfügung gestellten Räumen stand im Zeichen desselben herzlichen Einvernehmens, das die Beziehungen zwischen der Leitung des Institutes und der Uffiziengalerie bisher gekennzeichnet hatte. So übernahm das Institut mit der Übersiedlung eine willig anerkannte Dankespflicht. — Dieser verlieh der erste Redner, Prof. Warburg aus Hamburg, in der am 15. Oktober vor geladenen Gästen im neuen Wohnsitz veranstalteten feierlichen Eröffnung warmen Ausdruck. Das Institut weiterhin lebensfähig zu erhalten, alle die seiner vollen Entfaltung entgegenstehenden Hindernisse aus dem Wege zu räumen, damit es seiner Aufgabe, der Wissenschaft zu dienen, gerecht werden kann, ohne die deutsche Führerstellung zu verleugnen, das waren die Worte, in die der Hamburger Gelehrte die vom Ausschuß überbrachten Wünsche für das weitere Gedeihen der Anstalt kleidete. — An zweiter Stelle kam der verdiente Erforscher der Florentiner Geschichte, Prof. Davidsohn, zugleich als Doyen der deutschen Kolonie in Florenz zu Wort. Seine in formvollendeter Rede vorgetragenen Ausführungen betonten den Wert der sich auf geistigem Gebiete in der Gemeinsamkeit wissenschaftlicher Arbeit vollziehenden Annäherung zwischen Deutschland und Italien, dessen beste Vertreter rückhaltlos all das anzuerkennen bereit waren, was der Süden dem Norden an befruchtenden Anregungen für die Gestaltung seiner Kultur gegeben und noch heute zu geben vermag. Am Schluß der Feier, zu der sich erfreulicherweise auch Vertreter der ausländischen Institute in Florenz und der italienischen Behörden eingefunden hatten, gab der Leiter des Institutes einen Überblick über Aufgaben, Ziele und Wirkungskreis der in den letzten Jahren nach der provisorischen Wiedereröffnung entfalteten Tätigkeit. Für das Wachstum des Institutes legt die stattliche Vermehrung der Sammlungen, die sich unter zum Teil recht schwierigen finanziellen Verhältnissen vollzog, ein beredetes Zeugnis ab. Eine Zunahme der Bibliothek um ein Drittel ihres Vorkriegsbestandes, ein Anwachsen der wissenschaftlichen Photographiensammlung von 12 000 auf 45 000 Exemplare und eine beträchtliche Vermehrung der Fachzeitschriften geben den äußeren Maßstab für die Erstarkung des Institutes. Auch an der Florentiner Institution hat sich die Gebefreu-

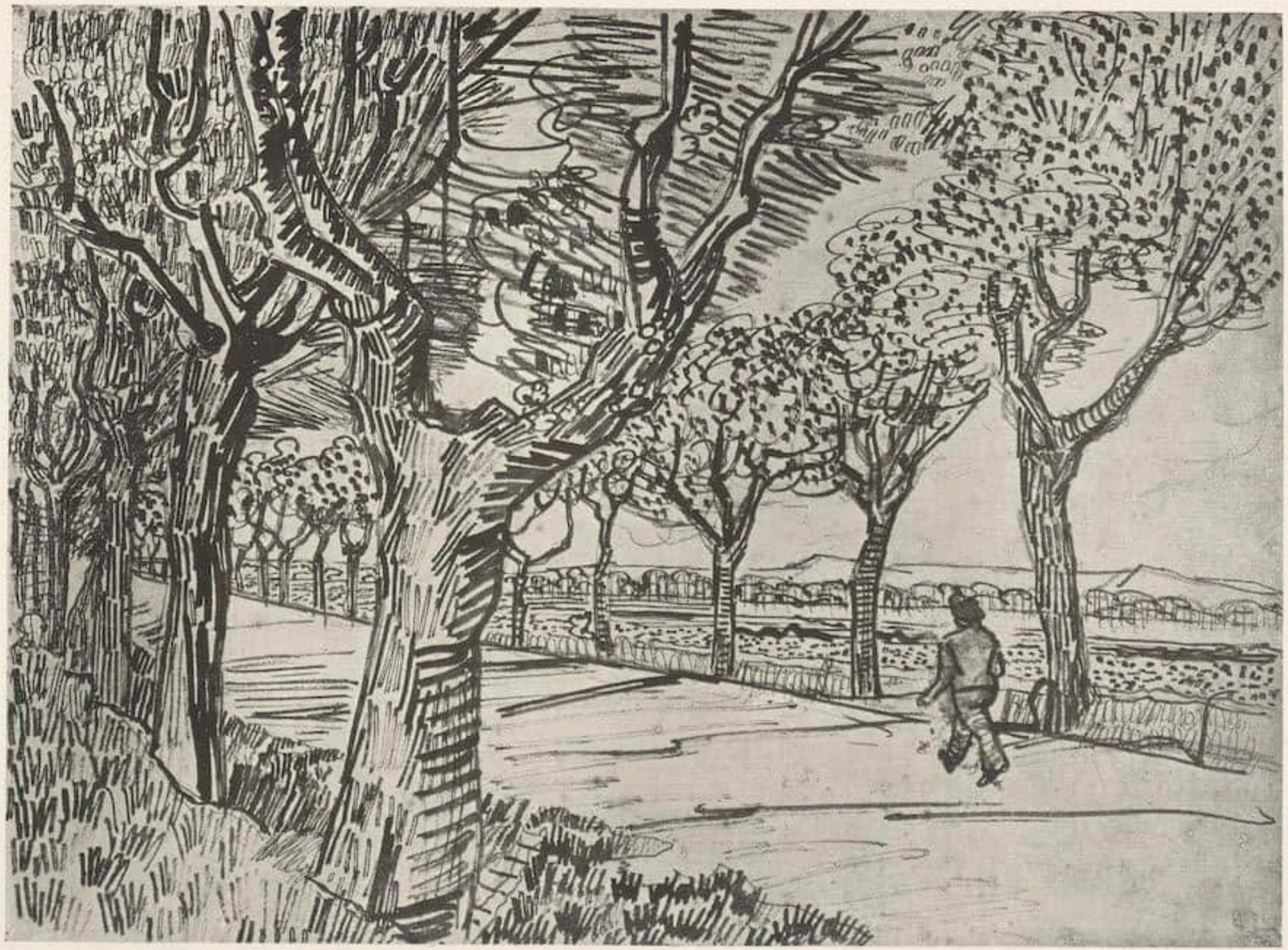


Max Liebermann Straße in Zandvoort. 1879

Mit Genehmigung der Firma Paul Cassirer, Berlin

Aus der Liebermann-Ausstellung bei M. Goldschmidt & Co., Frankfurt a. M.

digkeit der heute in Deutschland noch immer zahlreich vorhandenen Freunde der Wissenschaft bewährt. Schenkungen von einzelnen Büchern bilden den Auftakt zu Stiftungen ganzer Bibliotheken, wie sie dem Institut in den vergangenen Jahren mehrfach gemacht worden sind. So die äußerst wertvolle und umfangreiche Bibliothek des 1916 verstorbenen Kunsthistorikers Dr. Fritz von Harck auf Schloß Seuslitz, der dem Institut die Schätze seiner einzigartigen Bücherei als Vermächtnis hinterließ. Dann die Schenkung des Münchner Verlegers Kurt Wolff, durch welche namentlich die deutsche Abteilung des Institutes in systematischer Weise ausgebaut werden konnte. Die wissenschaftliche Seite der Tätigkeit des Institutes bewegte sich zunächst auf der Linie einer stärkeren Fühlungnahme mit den kunstfreundlichen Kreisen der Arnostadt. Durch Vortragsreihen im Frühjahr, Führungen in der Stadt und Kurse für Studierende der Kunstgeschichte, die jeweils in die Universitätsferien gelegt wurden, suchte das Institut seiner pädagogischen Aufgabe gerecht zu werden. Weiterhin konnte es durch die Wiederaufnahme seiner Publikationen (Forschungen, herausgegeben vom Kunsthistorischen Institut in Florenz) vor das Forum einer weiteren Öffentlichkeit hintreten. Hans Posse's Arbeit über den römischen Barockmaler Andrea Sacchi leitete die seit 1925 erscheinende „Neue Folge" ein. Der zweite Band aus der Feder von Dr. Walter Biehl setzte sich mit dem Problem der Anfänge der italienischen Skulptur im 12. und 13. Jahrhundert in der Toskana auseinander. Durch Hilfe des Reiches und der Einzelstaaten, endlich durch die freiwillige Hilfeleistung der Mitglieder des „Vereins zur Erhaltung des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", dessen Mitgliederzahl



Vincent van Gogh

Arles. Straße nach Tarascon

Aus der I. Ausstellung von Zeichnungen und Aquarellen van Goghs bei O. Wacker, Berlin. Dezember 1927

in den letzten Jahren beständig gewachsen ist, wurde es möglich, den Beamtenstab in einer Weise zu vermehren, die es erlaubt, allen Anforderungen, die heute an das Institut gestellt werden, gerecht zu werden. Der erhöhten Leistungsfähigkeit entspricht denn auch die Zahl der am Institut alljährlich wechselnden Stipendiaten. Drei jüngere Gelehrte, die zum Teil vom Reich und von den deutschen Bundesstaaten an das Institut berufen wurden, verbleiben jeweils während der Dauer eines Geschäftsjahres in Florenz. Endlich ist am Institut seit letztem Frühjahr wieder ein Gelehrter mit einem Spezialauftrag für Forschungen in den Florentiner Archiven tätig, durch welchen die seit Jahren unterbrochene systematische Bearbeitung des ungeheuren Materials der Florentiner Archive zu Zwecken der kunsthistorischen Forschung wieder aufgenommen wurde.

H. B.

BASEL

In dem Bericht über die Neuordnung der Basler Museumsverhältnisse ist hier seinerzeit auch der Abtretung von Kunstwerken aus dem Besitze des Kunstvereins an den Staat bzw. an die Öffentliche Kunstsammlung Erwähnung getan worden und dabei im besonderen auf den in den Künstlerbüchern des Kunstvereins vereinigten Handzeichnungsschatz hingewiesen worden. Man hat nun in der Öffentlichkeit zum ersten Male Gelegenheit, in einer Ausstellung des Kupferstichkabinetts eine Auswahl des Allerbesten kennenzulernen, die einstweilen das 16. bis 19. Jahrhundert berührt. Auf eine Ausstellung der modernen Bestände hat man aus Platzgründen verzichten müssen; sie wird aber vermutlich im kommenden Jahre nachgeholt werden.

Der eigentliche Grundstock für die vier Großfoliobände mit über vierhundert Kunstblättern umfassende Handzeichnungssammlung des Basler Kunstvereins wurde durch eine Schenkung des akademischen Senats gelegt, die im Jahre 1813 der Basler Künstlergesellschaft (dem nachmaligen Kunstverein) eine Anzahl Blätter von Holbein, Manuel und Urs Graf aus der Amerbachschen Sammlung zuführte. Um diese gruppierte sich in rascher Folge eine stattliche Sammlung von Aquarellen und Handzeichnungen zeitgenössischer und alter Schweizer Künstler, meist von Privaten oder von auswärtigen Schwestergesellschaften gestiftet. So gesellt sich in der Ausstellung den großen Meistern des 16. Jahrhunderts H. und A. Holbein, Niklaus Manuel Deutsch und Urs Graf die ganze Plejade der mehr und minder talentierten Nachfahren: Hans Bock d. Ä., Tobias Stimmer, Jost, Ammann, Hans Asper, D. Lindtmaier, L. Ringler und Ch. Murer, von den Meistern des 17. Jahrhunderts Mathäus Merian, G. Stadler und J. Werner, von spätern I. R. Huber (1668 bis 1749), J. Werner (1637 bis 1710) u. a. — Sal. Gessner, Anton Graff, J. H. Füßli, ferner A. Kestner (1777 bis 1829), mit dem prachtvollen Doppelbildnis der Maler Riepenhausen, leiten ins 19. Jahrhundert über, das mit der ganzen Reihe der schweizerischen Kleinmeister, mit charakteristischen Arbeiten J. A. Kochs, H. Hess', Böcklins, Thomas, Ankers, Zünds u. v. a. vertreten ist. Das Ganze, trotz vieler Zufälligkeiten, eine instruktive Überschau über vier Jahrhunderte vaterländischer Zeichenkunst. —

W. R.

*

ALTE MALEREI AUS RHEINISCH-WESTFÄLISCHEM PRIVATBESITZ

In den Räumen des Düsseldorfer Kunstvereins wird am 5. Januar 1928 eine Ausstellung alter Meister eröffnet, deren Bedeutung weit über den Rahmen der Provinz hinausreichen dürfte und die ihr Zustandekommen der glücklichen Zusammenarbeit der städtischen Kunstmuseen in Düsseldorf und des Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen verdankt. Dr. Walter Cohen, der unermüdliche rheinische Kenner, hat in monatelangen Vorarbeiten zum ersten Male systematisch den gesamten Privatbesitz in Rheinland und Westfalen, sowie in den angrenzenden Provinzen durchforscht und dabei eine reiche Ernte getätigt, die nun in Düsseldorf gezeigt wird. Eine besondere Stellung nehmen in dieser Schau die alten Niederländer ein, aber auch flämische Bilder, Holländer und Spanier sind hervorragend vertreten. Von bedeutenden Sammlungen privater Art haben u. a. die von Krupp von Bohlen, R. von Schnitzler-Köln, Fürst zu Wied, Graf Fürstenberg-Herdringen, Dr. Barre-Godesberg beigesteuert. Die Ausstellung, über die der Veranstalter selbst im nächsten Heft dieser Zeitschrift in einem reich durch Abbildungen unterstützten Beitrag berichten wird, soll bis etwa Mitte Februar dauern.

B

DER ZEICHNER VINCENT VAN GOGH

Noch einmal sei auf die ganz ausgezeichnete Berliner Ausstellung von Handzeichnungen van Goghs hingewiesen, die Otto Wacker in der Viktoriastraße vorführt. Neues wird man über diesen Künstler schwer sagen können, aber es lassen sich doch an Hand der Dokumente, die die ganze Spanne dieses erregten Lebens um-

Bonnard — Bildnis von A. Vollard

Aus der Bildnisausstellung in der Galerie Bernier, Paris

fassen, einige Beobachtungen machen, die wichtig sind. So fällt es auf, wie schon in der Zeit in Nuenen, also zwischen 1883 und 1885, der eigentümliche Van-Gogh-Stil da ist. Wir sehen da Bäume, die ihre kahlen Äste in den Himmel hinausstrecken und mit Hunderten von kleinen dürren Zweiglein sich mit Luft und Wolken zu vermählen suchen. Der Einfluß Ostasiens würde nicht genügen, diese vielfachen Knickungen und Windungen, diese unübersehbaren Verflechtungen zu erklären, dieses Insichaufrollen und dann wieder dieses Ausgangsuchen in ein Unendliches hinaus. Nirgends ein fester Kontur, ein Zusammennehmen der Persönlichkeit, nirgends jene Statik und Plastik, die so charakteristisch ist für den Menschen klassischer Bildung, der sicher auf seinen Füßen steht, und die Welt ruhig an sich selbst mißt.

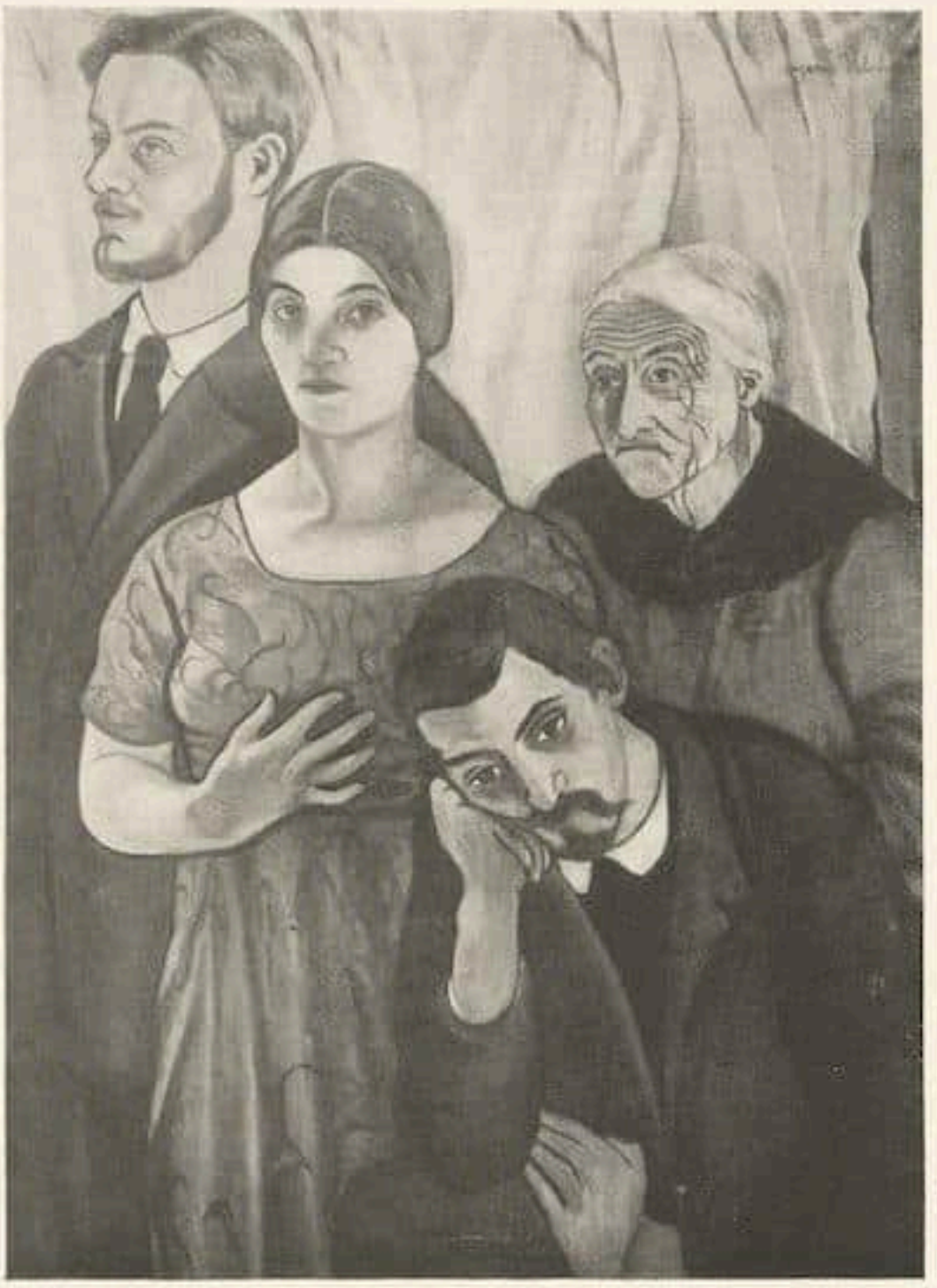
Dann in Paris ein paar Jahre später, als der Künstler die Bekanntschaft mit dem Impressionismus machte, seine Aquarelle den Einfluß der duftigen Freilichtmalerei zeigen, auch da haben seine Zeichnungen von Häusern und Straßen nirgends die Blockhaftigkeiten, den systematischen Aufbau, wie ihn Cézanne meisterhaft dokumentiert. Die Erscheinungen werden in Strichen aufgelöst, so daß sie schimmernd und unwirklich in der Atmosphäre stehen. Die Ungreifbarkeit der Welt, ihre Rätselhaftigkeit, die sich der suchenden Hand entzieht, spricht schon aus diesen Zeichnungen. Später steigert es sich dann ins Maßlose; Baum und Strauch lodern in den Himmel hinein. Eine Verwandtschaft mit Munch ist kaum zu übersehen; man vergleiche etwa „La fenêtre de Bataille" von 1887, ein Pastell aus der Pariser Zeit mit einem ähnlichen Sujet von Munch. Die Art, wie das Harmloseste: ein Fenster, daneben aufgehängt ein Herrenüberzieher und ein Hut, draußen auf der Straße zwei Personen, ins Gespenstische, in eine furchtbare Vision von Einsamkeit und Verlassenheit gesteigert wird, ist der Munchschen Vorstellungsweise der Frühzeit innig verwandt. Wenn auf einem Blatt wie „Mondnacht" (St. Remy) zwei Arbeiter über das Feld gehen, so scheint es fast, als sei es der Tod selbst mit seiner Sense, der unter einem glühenden Mond dahinschleicht, oder zwei finstere Verbrecher, die ihr schreckliches Geschäft vorbereiten. Auf allen Blättern ist immer der Mensch winzig klein, überwältigt von Feldern und Bäumen, vom Himmel mit seiner kreisenden Sonne,

nur noch ein willenloses Geschöpf, den Naturmächten ausgeliefert, bis dann zuletzt die Natur zu kochen beginnt, und der Mensch an ihrer Brust verbrennt. Kuhn

In diesem Zusammenhang wird die Mitteilung interessieren, daß Julius Meier-Graefe in Kürze im Verlag Otto Wacker, Berlin, ein Werk über den Zeichner Vincent van Gogh herausgibt, das eine bedeutende Ergänzung zu dem bekannten „Vincent" des gleichen Autors zu werden verspricht. Der imposante Band, über den hier noch gesprochen werden soll, bringt zum Teil unpubliziertes Material auf 52 Lichtdrucktafeln. B

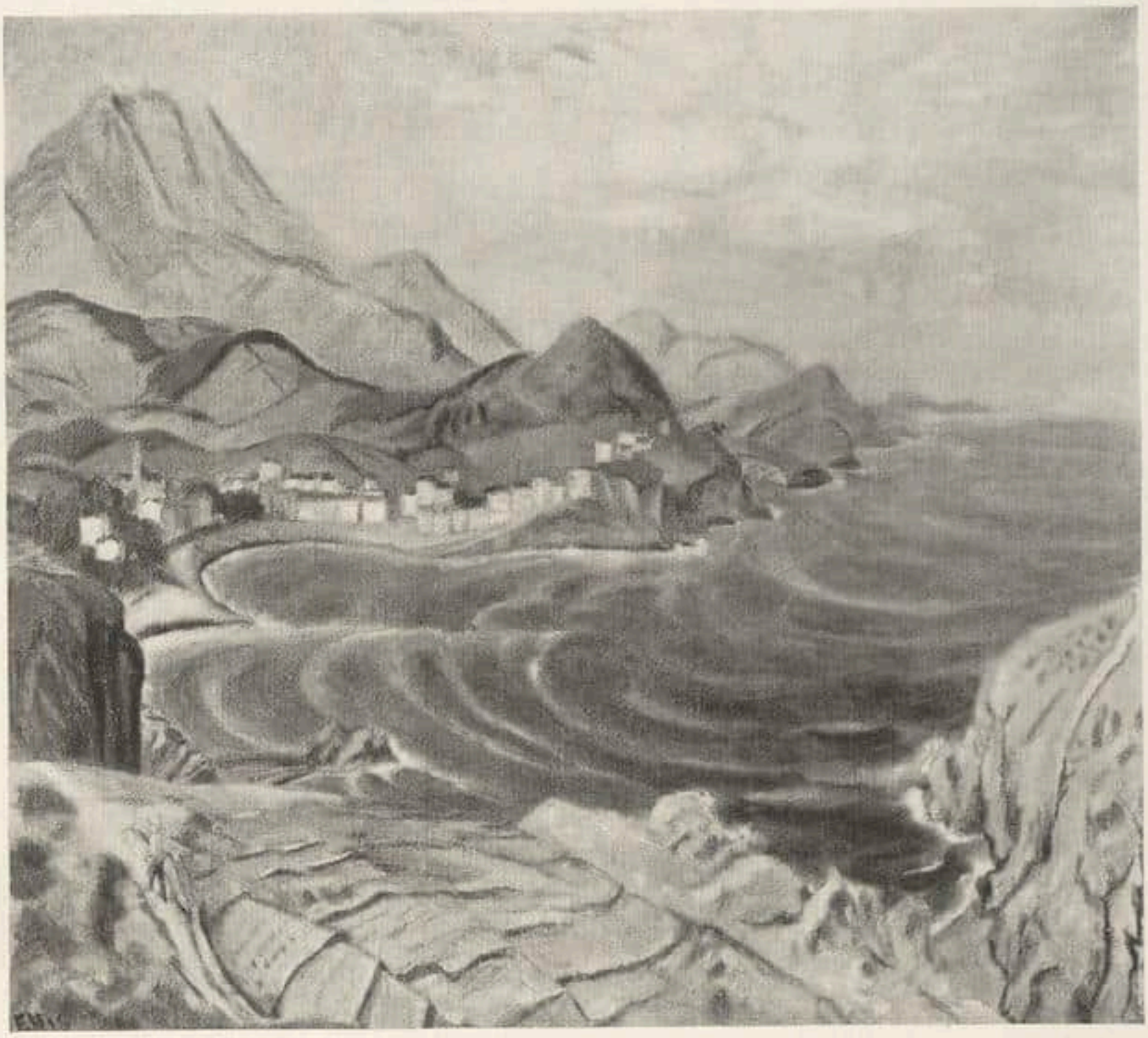
PARISER AUSSTELLUNGEN

In einer Epoche, der es an der notwendigen Zeit zu metaphysischen Erwägungen fehlt, die ganz den Eindrücken der äußeren Welt untertan ist, in der die Maler nur den Wunsch haben, möglichst schnell zu schaffen, und die Kunstfreunde gewöhnt sind, Bilder so anzusehen, wie man aus dem fahrenden Automobil die „Landschaft" betrachtet, in einer solchen Zeit Bildnisse malen zu wollen, erscheint wunderlich, paradox.



Suzanne Valadon / Die Künstlerin und ihre Familie
(im Hintergrund Utter, sitzend Utrillo)
Aus der Bildnisausstellung in der Galerie Bernier, Paris

Die Galerie Bernier hat es trotzdem verstanden, 50 Bilder von bedeutender Qualität, Porträts zeitgenössischer Personen, gemalt von lebenden Künstlern, zusammenzubringen. Hier sind Maler, die sich die Zeit genommen haben, sich in Gesichter zu vertiefen, sie in ihre richtige Atmosphäre zu stellen, und wenn etwas aus dieser Ausstellung klar wird, so ist es dies, daß jede Technik, sei sie impressionistisch, expressionistisch oder neuklassisch, imstande ist, ein Gesicht zu definieren und seinen Ausdruck zu übersetzen. Der moderne Maler sucht die Synthese, die Synthese auch im Bildnis. Ohne die Mittel psychologischer Zerlegung sichtbar zu machen, mit seinem Grundsatz „Auf die Malerei kommt es zuerst an, nicht auf ihren Gegenstand" findet er eine Form, die ausdrucksvoll genug ist, das menschliche Antlitz treu wiederzugeben. Die Werke der Suzanne Valadon, von Vlaminck, Kisling, Per Krohg, Bonnard sind dafür vor allem kennzeichnend. Aus „Unsinn" und nichts anderem sammelte der witzige Courteline seit vierzig Jahren Bilder, die ihm grotesk und stupide genug erschienen, um mit der „hohen" Kunst nichts zu tun zu haben. Er fand sie im „Salon des Indépendants", bei irgendeinem Trödler an einer Ecke des Quais oder auf dem berühmten „Flohmarkt" (Foire aux puces), aber nun zeigt es sich, daß in dieser Sammlung einige — anonyme und doch unzweifelbare — Meisterwerke vertreten sind. Da sind vor allem zwei Bilder von dem Zöllner Rousseau, die bei Courteline ungefähr die Aufgabe erfüllten wie im Laboratorium eines Chemikers die Proben im Reagensglas. Da sind aber noch eine Reihe anderer Werke, die eben diesem Maßstab entsprachen, und die es wohl verdienen würden, in unseren Museen, wo man etwas Derartiges noch nicht kennt, eine Abteilung moderner Anonymen zu begründen — wie es die Anonymen des 15. und 16. Jahrhunderts gibt. Von neuerer Kunst sind drei Ausstellungen junger Maler, drei Erfolge, anzuzeigen: Salvado in der Galerie Bing, Terechkovitch



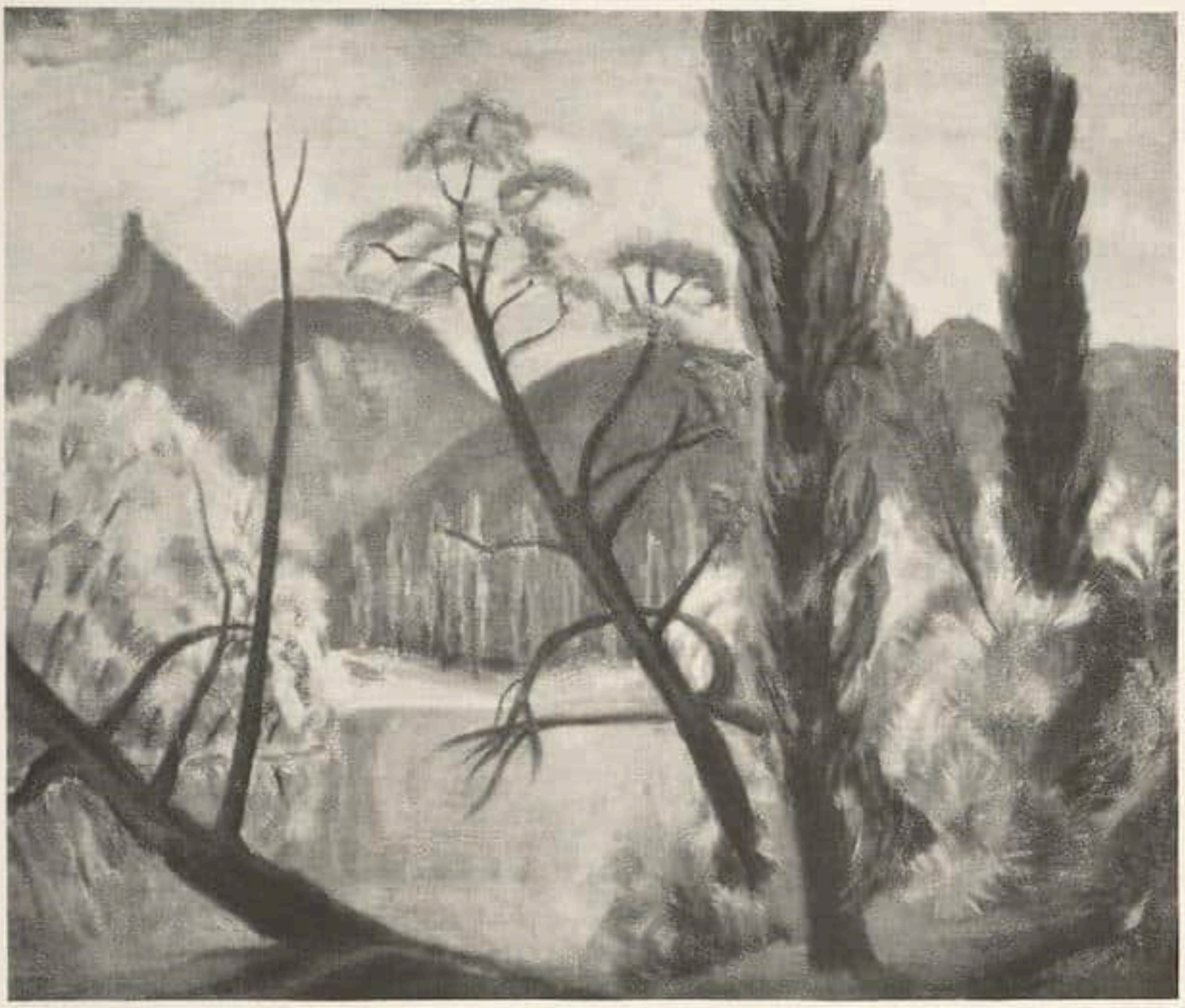
Erich Heckel — Mittelmeerküste. 1926

Ausgestellt bei Ferdinand Möller, Berlin

in der Galerie „des quatre chemins" und Arapoff bei Manteau. Salvado ist ein Spanier mit starker und rauher Malerfaust, ein Mann, der große Kompositionen aus starken, kühlen Farben aufbaut. Seine Kunst ist nackt, barock, packend. Terechkovitch ist ein Anbeter der Farbe, ein Romantiker, Arapoff ist der Bringer eines neuen Stils. Alle drei verdienen die Aufmerksamkeit aller, die auf das Neue, aber nur das erprobt Neue, hoffen. F. Fels

NEUE BILDER VON ERICH HECKEL

Ferdinand Möller, der unentwegte Vorkämpfer bester deutscher Kunst, zeigte jüngst in seinem Berliner Salon in einer Sonderschau Erich Heckels Produktion aus den letzten Jahren. Dieser Heckel ist einer der interessantesten Persönlichkeiten, über die das neue Deutschland verfügt, wert, international ins vorderste Treffen geführt zu werden, sobald sich europäische Koryphäen zusammenfinden. Eine Heckel-Ausstellung in Paris — wenn sie denkbar wäre — würde Sensation bedeuten. Denn dieser Meister hat nicht nur das Gefühl für die große Form des Bildaufbaus, sondern auch eine Melodik der Farbe, die jeder romanischen „peinture" gewachsen ist. Einmal stand Heckel in der vordersten Linie der expressionistischen Entfaltung. Er hat das Modeschlagwort einer Richtung überwunden und ist — allem und jedem zum Trotz — geblieben der, der er immer gewesen: Ein Hölderlin der Malerei, soweit es sich um den Zauber einer neugeformten Farbenwelt handelt, ein Könner zeichnerischen Aufbaus, der konstruktiv Letztes verdeutlichen will, wie es imaginär dem inneren Gesicht entgegentritt. Wäre dieser deutsche Heckel in Paris zur Welt gekommen, er würde heute der Künstler des neuen Europas sein. Solch einer aber braucht Zeit, um sich im Sinne des Weltkunstmarktes durchzusetzen. B



Erich Heckel Rheinlandschaft. 1925. 85×96 cm

Ausgestellt bei Ferdinand Möller, Berlin

KÖLN

Der Kunstverein erfüllt eine Dankespflicht, wenn er Bilder von Clarenbach und Deusser, zweier „Veteranen rheinischer Kunst", ausstellt. Als Generationsgenossen verbindet sie die Hinneigung zur Romantik in der Stoffwahl. Die starrsinnige Konsequenz darin über Krieg, Revolution und soziale Erschütterungen hinaus, wirkt fast achtunggebietend. Was dem einen seine sanften Landschaften und sein Mondschein, sind dem anderen immer noch seine Kürassiere und die Schlacht bei Mars-la-Tour. Beide kommen sie von der Düsseldorfer Malerromantik zweiten Aufgusses her. Deusser hat in einem kleinen Bildchen Beziehungen zu den farbig so reizenden, impressionistisch aufgefaßten Bildern von Hasenclever, Clarenbach etwa zu Schönleber. Deusser, der ja als Mitglied des Sonderbundes seine große Zeit hatte, zeigt noch eher Ansätze, „modern" zu sein. Seine Bilder haben in fast freskohafter Beschränkung auf wenige Töne, entschieden farbige Qualitäten. Clarenbach dagegen bleibt matt, schließlich hängt man ja nicht ungestraft in „Salons". Ernst Scheyer

WIEN

Die Kollektivschau des als eine Verheißung des malenden Jung-Österreich angesprochenen A. Böckl (Sezession) offenbart in einigen kleineren Bildern (Stilleben und Landschaften) seine unleugbare malerische Begabung. Der wesentliche Eindruck, der aus der Mehrzahl der Arbeiten sich ergibt, ist jedoch, daß wir es mit einem von den literarischen Wortführern neu-österreichischer Kunst ganz bedeutend überschätzten Künstler zu tun haben. In seiner Manier — was immer auch seine Bewunderer dagegen sagen mögen — nur einer der vielen Nachfahren Kokoschkas.

A. H. Böhler (Karlsruhe), der im Künstlerhaus einen Überblick über sein Werk gibt, zeigt sich als ein ernster, nach steter Vervollkommnung strebender Künstler, dessen Begabung jedoch nicht dazu langt, das Ziel, das er sich gesteckt hat, zu erreichen. So sind seine

großfigurigen Kompositionen fade im Aufbau und in der Farbe. Sein eigentliches Feld ist das Porträt und die liebevolle Schilderung der Kleinwelt. Seine Bildnisse, Tier- und Pflanzenschilderungen erinnern zuweilen an die Meister deutscher Spätgotik.

Ehmsen, uns seit langem als markanter Sittenschilderer bekannt, zeigt sich im „Narren in Christo Emanuel Quint" nicht eben von seiner vorteilhaftesten Seite. Mehr Gebärde, mehr Getön als Inhalt. — Fritz Groß, der gleichfalls bei Würthle ausgestellt hat, hat es in den wenigen Jahren, seit wir seiner Entwicklung gefolgt sind, in seinen Landschaften zu einer staunenswerten Beweglichkeit des Stiftes gebracht. Poglayen-Neuwall

★

DOSSO DOSSIS „VENUS UND AMOR"

(Zum farbigen Titelbild dieses Heftes)

Giovanni de Lutero, nach dem Besitztum seines Vaters im mantuanischen Dorf Dosso, und als der berühmtere und ältere der beiden Malerbrüder Giovanni und Battista von den Zeitgenossen Dosso Dossi genannt, gilt zwar kunstgeschichtlich als das Haupt der Malerschule von Ferrara im Cinquecento, ist aber dennoch so stark mit der venezianischen Kunst verbunden, daß es Mühe macht, ihn außerhalb dieser von den Bellini, Tizian und Giorgione bestimmten Kunstrichtung zu sehen. Gerade zu dem Letztgenannten weisen Beziehungen, die man vor allem in der Behandlung der Landschaft erkennen darf. Auch das mythologische Element, das so sehr bei Dosso Dossi vorherrscht, kennzeichnet eine gewisse Sphäre der venezianischen Kultur, wobei man im besonderen daran erinnern darf, daß dieser Maler persönlich dem Dichter des „Orlando furioso" verbunden war, der, wie er, am Hof von Ferrara lebte und schuf. Wie sehr Ariost die Gedankenwelt Dossis beeinflußt hat, kann man den Werken des Meisters in Ferrara, Florenz, Rom und Dresden ablesen und man möchte entfernt auch noch in dem hier erstmalig veröffentlichten Bild der „Venus mit Amor" den Abglanz der Ariostschen Welt erkennen. Nicht nur der prachtvolle Duktus und die Geschlossenheit der Figuren ist für den älteren Dossi überaus charakteristisch, wesentlicher erscheint mir die lyrisch beseelte Stimmung des Ganzen und die Art der malerischen Handschrift in der Landschaft, die — man möchte sagen — auf den ersten Blick Erinnerungsmomente lebendig werden läßt, die von anderen berühmten Bildern des Meisters her ihren Ausgang nehmen. Wollte jemand einmal gesondert über das Kapitel der Landschaft in der venezianischen Kunst arbeiten, er könnte schwer an diesem Bild des großen Ferraresen vorübergehen, das eines der wichtigsten sein dürfte, wenn es darauf ankäme, den Weg von der reinen Landschaftskulisse zur beseelten Stimmungslandschaft aufzuzeigen. Dosso Dossis eigentliches Element ist nach Jac. Burckhardt die Begabung „das Fabelhafte zu höchstem sinnlichen Ausdruck zu bringen" und daß man in ihm kunstgeschichtlich außerdem einen der Väter der späteren Genremalerei erkannt hat, ist gerade angesichts des hier veröffentlichten Bildes zu verstehen, das schätzungsweise in den zwanziger Jahren des Cinquecento entstanden sein dürfte. Biermann

PERSONALIA

Im Alter von 62 Jahren verstarb im Sanatorium Ebenhausen bei München der Leiter der Hamburger Denkmalpflege, Universitätsprofessor Dr. Richard Stettiner. Mit ihm hat das Hamburger Kunstleben eine Persönlichkeit von hohem Rang und nachweislichen Verdiensten verloren, denn Stettiner war jahrelang der Hauptmitarbeiter von Justus Brinkmann, dem Schöpfer des berühmten Museums für Kunst und Gewerbe in Hamburg, das heute Max Sauerlandt leitet. In den letzten Jahren widmete sich Stettiner, der ein ausgezeichneter Kenner des älteren Kunstgewerbes war, fast ausschließlich der Inventarisation der Hamburger Kunstdenkmäler. n

Loys Delteil. In Paris ist der ausgezeichnete Loys Delteil im Alter von 57 Jahren gestorben. Das Bedauern der kunstinteressierten französischen Öffentlichkeit wird von uns und sicher auch in anderen Ländern aufs wärmste geteilt. In unermüdlicher Tätigkeit hat Delteil Blätter der großen französischen Graphiker des 19. Jahrhunderts katalogisiert und dadurch den Sammlern unschätzbare Dienste geleistet. Vor allem sind es Corot, Degas, Delacroix, Millet, Toulouse-Lautrec, Daumier, Dupres, Rodin, Ingres, Rousseau. Aber auch Ausländern, wie Meryon und Zorn, hat er sein Interesse zugewandt. K

DIE NEU-INDIEN-FOLGE. DER JÄGER. Detail. Gobelins. 1802—1804. München. Bayrisches Nationalmuseum

Aus dem soeben erschienenen Werk von Heinrich Göbel „Die Wandteppiche und ihre Manufakturen in Frankreich, Italien, Spanien und Portugal." — Verlag von Klinkhardt & Biermann, Leipzig

KUNST-LITERATUR

KARL WITH: CHINESISCHE KLEINBILDNEREI IN STEATIT. 130 Seiten, 80 Tafeln, 7 Farbtafeln und 47 Textabbildungen. Gerhard Stalling-Verlag, Oldenburg 1926.

With hat sich in diesem Buche dankenswerterweise eines bisher vernachlässigten Gebietes der chinesischen Kunst angenommen. In dem aufschlußreichen ersten Kapitel „Die Steatitplastik als Exponent der volkstümlich-bürgerlichen Kultur" weist der Verfasser auf den Nährboden hin, dem diese liebenswürdig elegante Kunst entwachsen ist: dem chinesischen Bürgertum. Es kam erst unter der Herrschaft der Ming-Kaiser zur vollen Entfaltung, den Anstoß zu seiner steten Entwicklung hatte eine durchgreifende Agrarreform unter der Sung-Dynastie gegeben. Vom 15. Jahrhundert an geben Bauern und Bürger den Ton an, sie sind die eigentlichen Träger der Kultur. Das Bürgertum tritt nicht schöpferisch auf den Plan, es wurzelt im Alten, das es, inhaltlich und formal, übernimmt und in seinem Sinne umgestaltet. Im Bewußtsein seiner Kraft läßt es das volkstümliche Element nun besonders stark in Erscheinung treten, das unter der Feudalherrschaft kaum zu Worte gekommen war.

Dies bürgerliche Zeitalter ist eine Spätphase der chinesischen Kultur, die großen politischen und künstlerischen Probleme waren damals schon gelöst oder erledigt. Die Ming-Zeit bedeutet eine Epoche des Ausruhens, des Sichtens und Ordnens; man versenkte sich, wie das abendländische Bürgertum zu Beginn des 19. Jahrhunderts, in die große Vergangenheit; in der Wissenschaft tritt immer stärker die Neigung zum Kompilieren hervor, in der Kunst kommt eine bürgerlich anständige, etwas biedermeierliche Romantik auf. Die religiöse Plastik greift mit Absicht auf die alten Schemata zurück, der philologisch infizierte Archäologe hat mehr zu sagen als der Künstler. In der Kleinplastik war es nicht anders, nur daß hier, wie das im Wesen dieser für den Schmuck des Zimmers oder Hausaltares bestimmten Objekte lag, eine Verniedlichung und raffinierte Verfeinerung der Form hinzutrat. Das Wohlgefällige, Elegante gehört ebenso zu dieser bürgerlichen Kleinkunst wie die peinliche Sauberkeit der Mache.

Was den Inhalt betrifft, so bezieht diese Plastik ihre Vorwürfe aus der Religion, der Legende, der Sage und Geschichte; stets ist aber mit den Figuren ein ganz bestimmter magischer Zweck verbunden, sie sollen dem Besitzer Glück bringen oder ihn vor Unheil bewahren.

With teilt den ganzen Komplex in sechs Gruppen auf: 1. die lyrisch-malerische Gruppe, die am reinsten durch Darstellungen der taoistischen Weisen und Eremiten vertreten ist; 2. die Gruppe des plastischen Realismus, die am liebsten die Lo-hans wiedergibt; 3. Figuren repräsentativer Art von plastisch gebundener Formgebung, hauptsächlich Götter, deifizierte Ahnen und Heroen; 4. eine dekorativ gerichtete Gruppe, von zeichnerisch-miniaturhaftem, höfisch-kultiviertem und verweiblichtem Mingtypus; 5. eine dekorativ orientierte Gruppe, in Anlehnung an die Porzellanmalerei der Mingzeit; 6. eine volkstümlich-synkretistische Gruppe. An Hand der reichen Abbildungen werden die Unterschiede der einzelnen Gruppen aufgezeigt. Es folgt dann ein Exkurs über die wichtigsten der dargestellten Typen, der besonders aufschlußreich ist, weil diese Typen sich auch in der Halbedelsteinschnitzerei und in der profanen Bronzeplastik des 17.—18. Jahrhunderts finden. With hat sich mit tiefem Verständnis in die Welt dieser bürgerlich feinen Kunst versenkt und aus der gewonnenen Erkenntnis heraus eine schöne und interessante Arbeit geschrieben, die, weit über den Rahmen des vorgefaßten Themas hinaus, von grundlegender Bedeutung ist für das Verständnis der künstlerischen Kultur der ausgehenden Ming- und der beginnenden Ch'ing-Dynastie.

Ludwig Bachhofer

WALDSCHMIDT, ERNST: GANDHARA, KUTSCHA, TURFAN. Eine Einführung in die frühmittelalterliche Kunst Zentralasiens. Leipzig. Verlag Klinkhardt & Biermann. 115 S., 119 Abb. und eine Karte auf 66 Tfn. und im Text.

Dr. Ernst Waldschmidt, Hilfsarbeiter am Berliner Museum für Völkerkunde, ist gleichzeitig Indologe und Sanskritist, dazu als Archäologe Jünger A. v. le Coqs. So vereinigen sich in ihm glücklich die Eigenschaften, die ihn in den Stand setzten, dem gebildeten Publikum das vorliegende, klar und übersichtlich geschriebene Einführungswerk in das Verständnis der nunmehr öffentlich aufgestellten Funde der vier deutschen Turfanexpeditionen darzubieten. Eine derartige Veröffentlichung fehlte seit langem; denn die Veröffentlichungen Grünwedels und v. le Coqs können

leider wegen ihres Umfanges und Preises, aber auch wegen ihres fachwissenschaftlichen Inhalts den Weg zu der großen Masse der Gebildeten, vor allem der Museumsbesucher, nicht finden (eine Ausnahme macht nur das letzte, populäre Buch von le Coq, das aber wieder kein Erläuterungswerk zu den Turfansammlungen ist). — Der Kernpunkt der zentralasiatischen Forschungsergebnisse ist heute schon fast Allgemeingut: die Bestätigung der alten Theorie Grünwedels, daß eine zentralasiatische Brücke existiert haben müsse, durch welche das Wiederauftauchen von Formen der hellenistischen buddhistischen Kunst von Gandhāra in Ostasien, bis dahin nur spärlich literarisch gestützt, endgültig geklärt werden könne. Waldschmidt behandelt die hellenistisch-buddhistische Kunst Nordwestindiens nur kurz als Einleitung; existieren doch darüber auch schon gemeinverständliche Darstellungen. Die Hauptabschnitte gelten der tocharischen Epoche in der Kunst von Kutscha und der uigurisch-chinesischen Epoche in der Kunst der Oase Turfan. Die zahlreichen Tafelbilder sind zwar klein, aber vorzüglich ausgeführt.
Das Werk schließt sich eng an die Betrachtung der einzelnen Wandgemälde an, es ist somit ein unentbehrlicher Führer durch die Sammlungen selbst. Leonhard Adam

EIN JAHRHUNDERT HAMBURG 1800 bis 1900. Zeitgenössische Bilder und Dokumente, gesammelt und herausgegeben von Viktor Dirksen. Franz Hanfstaengl Verlag, München. In Leinen M. 22.—

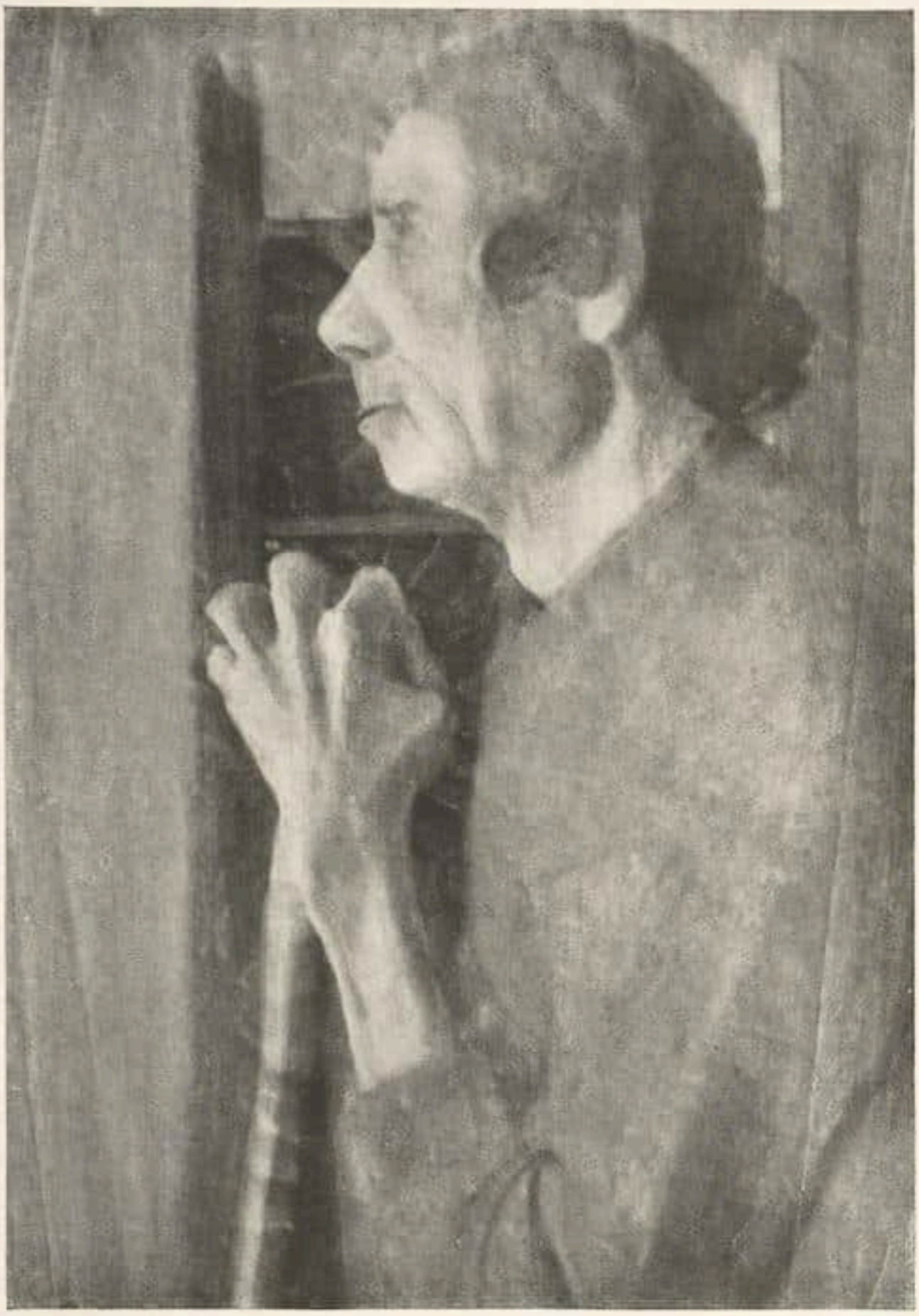
160 lose aneinandergereihte Einzelbeiträge auf über 300 Textseiten, deren bunter Inhalt durch 235 beigegebene Bilder noch verlebendigt wird. Das Wagnis ist dem Herausgeber gelungen, soviel an fremden wie heimischen Stimmen eingefangen, soviel aus Urkunden und Berichten, Tageszeitungen und Erinnerungen ausgewählt zu haben, so die Meinungen von Ärzten und Politikern, Gelehrten, Kaufleuten, Künstlern, Hausfrauen und anderen Menschen festgehalten zu haben, daß das scheinbar widerspruchsvolle Durcheinander sich zum brausenden Orchester, zu einem Hymnus auf den wachsenden Organismus Hamburg, auf das unbeirrbare Entstehen einer Welthandelstadt verdichtet hat.
Und wie unmittelbar, wie anschaulich ist der zeitgenössische Bericht, dessen Übertreibung durch die nachfolgenden oder vorausgehenden Darstellungen ein notwendiges Korrektiv erfährt.
Aber letzten Endes nur darum, weil der Herausgeber aus einer unübersichtlichen ungleichwertigen Literatur das Wesentliche ausgewählt und sorgfältig erklärt hat.
Wird eine Auswahl, an sich immer eine mühselige und undankbare Aufgabe, immer mit so klarem, sachlich-kritischen Blick, solchem Eingehn auf das Menschlich-Wertvolle, und nicht zuletzt solcher Unbestechlichkeit im Formalen (Wort und Bild gleich betreffend) geleitet, dann muß das Ergebnis ähnlich sein: Vielheit muß sich zu Einheit, Nebeneinander zu notwendigem Wachstum zusammenschließen.
Der Verlag hat sich die sorgfältige Ausstattung des Buches angelegen sein lassen.
Heinrich Kohlhaußen

GEORG JACOB WOLF: ARNOLD BÖCKLIN. Aus Leben und Schaffen. Zirka 40 ganzseitige Abbildungen. Verlag F. Bruckmann, A.-G. München 1927. Preis: 2,50 M.

Zum hundertsten Geburtstag erscheint dies Bändchen, das offenbar das Bedürfnis weiter Kreise befriedigen soll — und wird. Vortrefflich die Auswahl der Tafeln, die aus allen Epochen des Künstlers das Beste reproduzieren, sehr geschmackvoll und von persönlicher Liebe durchzittert der Text Georg Jacob Wolfs, der als Historiograph der neuzeitlichen Münchner Malerei auch einer der besten Kenner der deutschen Kunst im 19. Jahrhundert — und damit auch Böcklins ist. Biermann

POMMERN: Aufgenommen von der Staatl. Bildstelle. Eingeleitet von Martin Wehrmann. Deutscher Kunstverlag. Berlin 1927

Ohne Zweifel eine sehr anerkennenswerte Bemühung, die neben Ostpreußen wenig bekannte Provinz Pommern vom kunsthistorischen Standpunkt zu fixieren. Dabei in gewisser Parallele zu Franz Kugler, der 1840 seine „Pommersche Kunstgeschichte" herausgab.
Rein kunsthistorisch wichtig scheint jedoch nur Stralsund zu sein, während die übrigen Bauten und Denkmäler, auch in Stettin, Stargard und Kolberg nur in enger Verknüpfung mit kulturhistorischen Erwägungen wesentliches Gewicht erhalten. Bemerkenswert in solcher Hinsicht sind die Lagen der Kirchen in der Landschaft und im Stadtbild, ferner die oft reizvollen, wenn auch bescheidenen Giebel-Bürgerhäuser und die Beifügung von Stadtansichten nach Zeiller-Merian und Lublin zur Verdeutlichung der früheren Anlagen. Unterblieben ist leider die Mitveröffentlichung von Photos unverantwortlich abgetragener Bauten, u. a. des ehemaligen Rathauses in Lauenburg.



Paula Modersohn Der alte Bredow. Pastell. Etwa 1902
Aus Georg Biermann, Paula Modersohn (Junge Kunst, Bd. 2). 1927. Verlag Klinkhardt & Biermann

Unter den Beiträgen bezeichnet der wesentlich topographisch vorgehende Otto Schmitt die eigenartige Gruppe von Basiliken in Mittel- und Ostpommern als Hallenkirchen mit überhöhtem Mittelschiff, während Ernst Adler einen überzeugenden Ausdeutungsversuch von Stralsund unternimmt. Otto Brattskoven

GEORG BIERMANN: PAULA MODERSOHN. Bd. 2 der „Jungen Kunst". Leipzig 1927. Klinkhardt & Biermann.

In erster Auflage war das Bändchen „Paula Modersohn" in Bearbeitung von Uphoff erschienen. Für die dritte hat G. Biermann einen ganz neuen Text verfaßt, und auch die Auswahl der Bilder ist verbessert, die Farbentafel durch eine viel glücklicher gewählte ersetzt. In dem vornehm schlichten Einband, der jetzt angenommen ist, präsentieren sich die Bändchen „Junge Kunst" ausgezeichnet; der Weg zu diesem Umschlag war wechselvoll und weit, aber er hat zu einem sehr guten Ziel geführt. Biermanns Einführung in Leben und Kunstweise dieser gerade vor zwanzig Jahren (am 20. November 1907) gestorbenen Künstlerin ist voll zurückhaltender Noblesse und kritischen Taktes; man wünschte alle derartigen Büchlein in ähnlichem Geist verfaßt. Dazu kommen die schönen und empfundenen „Erinnerungen an Paula Modersohn" von B. Hoetger, der ihr Künstlertum als Erster (in Paris noch) voll erkannt hat und ihr der verständnisvollste Freund war. Paul F. Schmidt

SAMMLER UND MARKT

NEUERWERBUNGEN AMERIKANISCHER SAMMLER

In den letzten Monaten sind eine ganze Reihe bedeutender Kunstwerke in amerikanischen Privatbesitz übergegangen, ohne daß das so bekannt geworden wäre wie der Millionenankauf von Thomas Lawrences Mädchenbild „Pinkie" für die Huntington-Sammlung in Kalifornien, wo es nun neben dem blauen Jungen des Gainsborough hängt, einst dem Stolz der Galerie des Herzogs von Westminster. Neben die in den letzten Jahrzehnten meist genannten Sammlungen, die Frick, Lehmann, Havemeyer, Goldman, Sachs, Kahn — die Sammlungen Widener und Gardner haben ja schon längst Museumscharakter — treten als neuere Namen Colonel Michel Friedsam in New York, Jules Bache, ebenda, Clarence H. Mackay in Roslyn, Long Island. Das Bildnis Raffaels — das ist jedenfalls der meist genannte Name, wenn auch die Zuschreibung nicht über allem Zweifel steht —, das öfter als Bildnis aus der Familie Montefeltre bezeichnet wurde, ist nun von Jacob Epstein in Baltimore erworben worden. Die Verwaltung des Hauses Frick, der der verstorbene Sammler ein großes Kapital für die Ausgestaltung seines Besitzes hinterlassen hat, kaufte das Dogenbildnis des Andrea Vendramin von Gentile Bellini, 1476 datiert: einst hing es in einer englischen Privatsammlung neben dem Bildnis, das der jüngere Bruder, Giovanni Bellini, von dem Dogen Leonardo Loredano malte, und das nun eine Zierde der Londoner Nationalgalerie ist. Georg Gronau machte im Burlington Magazine noch ein bisher unbekanntes Bildnis eines venezianischen Senators von Gentile, dem seltensten der Künstlerfamilie, bekannt, das in einer amerikanischen Privatsammlung aufgetaucht ist. Otto H. Kahn hat ein Bild des großen Andrea Mantegna erworben. Rubens Bildnis seines Sohnes Nicolaus kam zu Max Epstein nach Chicago, und die glänzende Komposition van Dycks „Rinaldo und Armida", einst beim Herzog von Newcastle, zu Jacob Epstein. Zwei der stolzen Spätwerke Rembrandts wurden in den letzten Monaten in New York verkauft: die Lucretia von 1666 erwarb Herschel W. Jones in Minneapolis, seinen „Christus mit dem Pilgerstabe" aus dem Jahre 1661, kaufte Bache, der auch Rembrandts Fahnenträger, früher bei Gould, erwarb. Andrew Mellon in Pittsburgh kaufte das Frauenbildnis des Delfter Vermeer mit dem roten Hut. Max Epstein erwarb von Velasquez das Bildnis der Isabella, der ersten Gemahlin seines Königs Philipp IV., dem Vorzüge vor dem Wiener Exemplar dieses Porträts nachgerühmt werden. Die Frick-Sammlung erweiterte sich durch Ingres' Bildnis der Komtesse d'Haussonville. Und von neueren Erwerbungen seien wenigstens van Goghs eine Fassung seiner Arlesierin genannt, die Adolph Lewisohn in New York kaufte, und Cézannes Mann in Blau, der zu A. C. Goodyear nach Buffalo kam. Von den Sammlern ostasiatischer Kunst erwarben Charles P. Taft in Cincinnati und John L. Severance in Cleveland hervorragende Stücke von Kanghsi-Porzellan. Mackay kaufte die Folge französischer Bildwirkereien des ausgehenden 15. Jahrhunderts mit Darstellungen aus dem Landleben, und eine von Boucher signierte und 1761 datierte Tapisserie „Die Genien der Künste" kam nach Ohio in eine Privatsammlung. Man darf sagen, daß diesen amerikanischen Kunsterwerbungen des Jahres 1927, denen noch die Museumsankäufe wie die Ehebrecherin Rembrandts und das Herzogsbildnis Tizians für Detroit u. a. an die Seite treten, kaum in einem früheren Jahre an Umfang und Wert ihres gleichen hatten. R

MÜNCHEN

Am 17. und 18. Januar findet bei Hugo Helbing eine Versteigerung von Antiquitäten und alten Gemälden aus deutschem und ausländischem Besitz statt. Der Katalog beginnt mit Keramiken und Gläsern, daran schließen sich Silbergegenstände, darunter Gefäße der Spätrenaissance, jüdische Kultgegenstände des 18. Jahrhunderts, Girandolen und Tafelaufsätze der Empire. Ein spätgotischer Bronzemörser, eine Sammlung von Zinngeräten, Arbeiten in Messing, Bronze und Kupfer, orientalische Waffen und Knüpfteppiche, Pointbezüge, gewirkte und gestrickte Decken, chinesische Keramiken und Bronzen des 17. und 18. Jahrhunderts leiten über zu den Möbeln, unter denen ein spanischer eingelegter Kabinettschrank der Spätrenaissance, Barockschränke, Rokoko- und Louis-XVI.-Möbel besondere Aufmerksamkeit verdienen. Eine Louis-XVI.-Bronze-Wanduhr, Girandolen, Rahmen, Spiegel, kleine Kabinettschränke ergänzen diese Bestände. Unter den zahlreichen Gemälden der deutschen, flämischen und italienischen Schulen befinden sich gesicherte, zum Teil signierte Werke von Beschey, Castiglione, Everdingen, Grimou, Heem, Huchtenburg, Kessel, Lys, Molenaer, Vos u. a. m. Aus dem Kreise Her-

Ausstellungsraum bei Hermann Ball, Berlin, Tiergartenstr. 4, mit auserlesenen Gegenständen der Régence-Epoche

In der Mitte der Wand große Bibliothek des französischen Ebenisten Cressent, Paris, um 1725. Rechts und links davon Louis XIV.-Sessel mit einzigartigen französischen Gobelinbezügen, gelber Fond mit Metall durchwirkt. An den Wänden zwei ungewöhnlich farbenfrische Tapisserien der Manufaktur Beauvais, der rechte trägt am Rand die Manufakturbezeichnung, der linke die Signatur der Kartons: Vernansal inv. et pin. In der Mitte des Raums Bureau plat, ebenfalls von Cressent Paris, um 1725.

lins stammt ein Männerporträt. Ebenfalls der schwäbischen Schule gehört ein Flügelaltar mit der Darstellung des Jüngsten Gerichtes an. Unter den spätgotischen Skulpturen sind neben deutschen Figuren vor allem eine sitzende Madonna in alter Fassung und eine hl. Genoveva aus den Niederlanden erwähnenswert. Kleinere Bestände von Miniaturen und Graphik beschließen die Versteigerung.

*

BERLIN

Die Skaller-Auktion persischer Keramik bei Paul Cassirer war ein wirklicher Erfolg. Die Preise waren durchaus die des Weltmarktes, gingen zum Teil noch darüber hinaus. Das Interesse für dieses Sammelgebiet ist offensichtlich im Ausbreiten, nachdem in den letzten Jahren Ostasien, vor allem China, den Markt beherrscht. Unter den Käufern bemerkte man die Museen von Stockholm und Lund, daneben München und auch Berlin, das ein besonders schönes Stück seiner Sammlung einverleiben konnte. Berliner Private beteiligten sich rege.

Was die Gemälde betrifft, so wurden diese entsprechend ihrer mittleren Qualität bezahlt. Besonders zu erwähnen nur Max Liebermann: „Schulweg in Edam", 1904, 68×81 cm, 7000 M.; Trübner: „Junge mit Halskrause", bezeichnet, 1871, 41×34 cm, 6000 M.

Unter dem guten Stern des Weihnachtsgeschäftes stand die Golddosenversteigerung bei Paul Graupe und Hugo Ball, die höchst reizvolle Stücke enthielt, recht geeignet für mondäne Geschenkzwecke. In kurzer Zeit wurde das ganze Angebot fast restlos aufgenommen. Die Preisergebnisse im einzelnen werden in unserer Versteigerungsbeilage mitgeteilt. K

Die erste Buchversteigerung, bei der Paul Graupe am 21. und 22. November in seinen neuen Räumen der Tiergartenstraße — wohl

zur Zeit dem schönsten Auktionsraum des Kontinents — Kostbarkeiten vom Manuskript bis zum Luxusdruck anbot, hatte ein interessantes und interessiertes Publikum aus der internationalen Sammler- und Händlerwelt herbeigelockt. Am ersten Tage brachte bei den Manuskripten eine französische Bibelhandschrift des 13. Jahrhunderts 1320 M., die „Codices" des Justinian um 1400 1650 M., ein Schönbart-Buch von 1531 1000 M. Unter den Inkunabeln fanden vor allem frühe Erzeugnisse deutscher Pressen Aufmerksamkeit. Es ergaben: Die erste niedersächsische Bibel 4400 M., die neunte deutsche Bibel 1750 M., ein Schöffer-Druck von 1470 auf Pergament 7700 M. Deutsche Reformationsdrucke sind trotz Nachfrage unserer Überzeugung nach noch weiterer Steigerung fähig. Am begehrtesten war das französische 18. Jahrhundert, meist in kostbaren Einbänden der Zeit. Der Londoner Boccaccio in fünf roten Maroquinbänden brachte 2250 M., Dorats Fabeln 1500 M., Lucans Pharsalia in einem kostbaren Bozérian-Einband 800 M. Die deutsche Literatur wurde in guten Exemplaren gut bezahlt. Des „Knaben Wunderhorn" in Halblederbänden der Zeit brachte 360 M., die erste Ausgabe von Jacob Böhmes Werken (1682) 340 M., Friedrichs des Großen „Poesies diverses" in gleichzeitigen Maroquinbänden 260 M., ein wirklich sehr schönes Exemplar der Göschen-Ausgabe von Goethes Schriften in Halblederbänden aus Goethes eigenem Besitz kam in eine Berliner Sammlung für 1500 M.

Moderne französische Luxusdrucke aus bekannten Binderstätten, deutsche und englische Pressen, zumal auf Pergament, fanden gut zahlende Käufer: Doves Press auf Pergament hielt sich zwischen 1000 und 4000 M., Bindings Gedichte, der seltenste Japandruck der Ernst-Ludwig-Presse brachte im Originalband 900 M. — Neun Folgen der „Blätter für die Kunst" 325 M., „Algabal" 255 M., „Wegwarten" (Heft 3) 130 M., zeigen George und Rilke noch immer als die begehrtesten unter den Modernen. Die beiden Drucke der Kelmscott-Presse, Morris Gothic Architecture auf Pergament erzielte 265 M. Tennysons Maud in deutschem Einband 300 M.

Für den März 1928 kündigt Paul Graupe eine Versteigerung früher Drucke, Inkunabeln und älterer naturwissenschaftlicher Werke an.

Ho

PARIS

Kürzlich ist bei einer Versteigerung im Hotel Drouot ein Preis von 11 200 Fr. für ein schönes Exemplar des Goetheschen „Faust" mit den Lithographien von Delacroix auf China erzielt worden. Eine komplette Sammlung der berühmten Zeitschrift von Philippon „La Caricature", reich an Graphik von Daumier, Travies, Granville, erreichte den Preis von 5350 Fr. Ferner sind zu nennen: 49 Lithographien von Daumier „Mieter und Eigentümer" 5100 Fr., Restif de la Bretonne „Le paysan et la paysanne pervertie", sechs Bände mit Illustrationen von Binet, 7500 Fr.

In einer Versteigerung vom 26. November, ebenfalls im Hotel Drouot, unter der Leitung von M. Bellier, wurden folgende Preise erzielt: Zak „Die große Schwester" 29500 Fr., Guillaumin „Flußufer" 19000 Fr., Marquet „l' Estaque" 13700 Fr., Raoul Dufy „Landschaft von Vence" 8800 Fr.

Am 1. Dezember fand unter Leitung von M. Lair Dubreuil die Versteigerung von Kunstgegenständen des Mittelalters aus dem Nachlaß des Prof. Gilbert statt, die das Gesamtergebnis von 2515000 Fr. brachte.

Aus dieser Kollektion erwarb M. Stora für 152000 Fr. ein Tabernakel, holzgeschnitzt, spanische Arbeit des 16. Jahrhunderts, das Leben Christi darstellend. Eine deutsche Holzfigur des 16. Jahrhunderts ging für 22100 Fr. an M. Pollak. Französische Glasfenster aus der Bretagne vom Anfang des 16. Jahrhunderts (davon vier in Farben) erbrachten 119000 Fr.

Am 17. Dezember kam im Hotel Drouot die Sammlung eines Amateurs unter den Hammer, insgesamt 23 Bilder, deren wichtigste hier genannt seien. Es brachten u. a. Matisse „Rosa Krabben" 142000, derselbe „Pfirsische" 85000, Renoir „Frau mit Theerosen" 162000, Pissarro „Landschaft bei Pontoise" 60800 und des Zöllners Rousseau „Bildnis M. Brummer" 98100 Fr.

F. Fels

WIEN

Die Auktion Mautner-Markhof, die bei Glückselig vom 22. bis 24. November stattfand, hatte nicht nur Händler aus den Nachbarstaaten — Deutschland, Ungarn, Böhmen, Jugoslawien (auch von Holland) — angelockt; sie war auch ein gesellschaftliches Ereignis, das sich in der regen Anteilnahme der inländischen Sammlerwelt kundtat. Bis auf die fabelhaft gemalte Kreuzigung des Januarius Zick, die nicht einmal zwei Drittel der Schätzungssumme erreichte, wurden im Durchschnitt sehr gute Preise erzielt. So gingen ein kleiner Kopf von Brouwer für 8500 und eine alltägliche Flußlandschaft van Goyens für 9200 österreichische Schillinge ab. Unter den

Salomon van Ruysdael — Wirtshaus am Ufer

Aus Hans F. Secker, Die Galerie der Neuzeit im Museum Wallraf-Richartz. 1927
Verlag Klinkhardt & Biermann, Leipzig

Neueren erreichten Munkácsy und Makart Höchstpreise. Des ersteren „Im Dorfwirtshaus" ging für 8900 Schillinge nach München, während der „Mann mit dem Mantel", um 3000 Schillinge ausgerufen, von dem Museum der schönen Künste in Budapest für 17000 Schillinge erworben wurde. Für Makarts „Siesta am Hofe Medici", ein außerordentlich farbenprächtiges Bild von kleinerem Format, wurden von einem Wiener Kunsthändler 8800 Schillinge erlegt. Auch für die Möbel, die am zweiten Tag versteigert wurden, erzielte man sehr ansehnliche Preise, während am dritten Tage bei der Versteigerung der kleineren Objekte (Elfenbein, Bronze, Holz, Glas, Porzellan usw.) das Interesse merklich abflaute.

P.-N.

★

BERLIN

Die Galerie Dr. Benedikt & Co. eröffnete ihre neuen schönen Räume in der Friedrich-Ebert-Straße 5 mit einer Ausstellung von Gemälden alter Meister aus ihrem Besitz. Es ist eine vielseitige Schau, die dieser jungen Kunsthandlung gewiß viel Ehre einbringen wird.

Von den italienischen Werken interessieren besonders eine Madonna mit Engeln von Benedetto Buonfigli, der als Vermittler der Kunstweise Benozzo Gozzolis nach Umbrien angesehen werden muß; eine Madonna, die wohl zutreffend dem Giovanni Mansueti, einem Nachfolger des Giovanni Bellini zugeschrieben wird; endlich ein repräsentatives Bildnis einer Dame von Bernardino Campi, der, venezianischer Schulung, im 16. Jahrhundert Haupt der Porträtisten in Cremona war.

Unter den wenigen deutschen Bildern ragen eine bezeichnete Madonna von Lucas Cranach d. Ä. und ein Männerbildnis von Barthel Bruyn hervor.

An der Spitze der niederländischen Künstler steht Rubens mit zwei hervorragenden Frühwerken: dem Bildnis einer Genueserin, das kürzlich als Leihgabe im Kaiser-Friedrich-Museum zu sehen war, wohl das früheste der von Rubens bekannten repräsentativen Bildnisse, und einer Verkündigung, die in vielen Einzelzügen italienische Einflüsse in durchaus selbständiger Weise verarbeitet zeigt. (Abb.)

Ein großes dekoratives Stilleben von Frans Snyders steht in gelungenem Kontrast zu einem koloristisch schön abgestimmten Werk des Abraham van Beyeren. Paulus Potter ist durch eine Ruinenlandschaft mit Kühen, die signiert und 16[4]7 datiert ist (eine

farbige Abbildung und Würdigung des Werkes brachte der Cicerone in Heft 19 des vorigen Jahrganges), ausgezeichnet vertreten. Von der Hand des Aert van der Neer fällt ein frühes Werk auf, das zu seinen seltenen Bildern ohne Mondschein gehört, wie wir es etwa bei dem Bilde des Städelschen Kunstinstitutes in Frankfurt a. M. wiederfinden. Ihm schließen sich Jacob van Ruisdael mit zwei Werken, Jan van Goyen, Willem van de Velde, von Genremalern Isaac Ostade, Jan Steen, Pieter de Hooch, Jacob Ochtervelt, von Architekturmalern Hendrik van Vliet und Emanuel de Witte u. a. gut vertreten an. Abschließend seien von Künstlern des 18. Jahrhunderts François Boucher, Rosalba Carriera, Claude Joseph Vernet und Hubert Robert, die den Kreis der von Dr. Benedikt bevorzugten Spezialgebiete abrunden helfen, wenigstens genannt. S

In diesen Tagen veranstaltete das bekannte Antiquariat Jacques Rosenthal, München, im Hotel Esplanade in Berlin eine kleine Ausstellung besonders bemerkenswerter Bücher und Handschriften. Die verschiedenen Sammelgebiete wurden durch hervorragende Specimina repräsentiert. Bei der Auswahl wurde vor allem das illustrierte Buch berücksichtigt. Von den Handschriften ist ein Honorius Manuskript vom Ende des 12. Jahrhunderts mit bedeutenden, kolorierten Federzeichnungen der Salzburger Schule an erster Stelle zu nennen. Daneben fanden sich besonders reich illustrierte Handschriften italienischer und französischer Provenienz aus dem 15. Jahrhundert. Eine italienische Biblia pauperum mit 38 Federzeichnungen ist von einzigartiger Bedeutung als erstes bekannt gewordenes Beispiel für das Vorkommen dieser Gattung in Italien. Daneben sah man eine Anzahl bildhafter Miniaturen aus dem 13. bis 15. Jahrhundert. Den Hauptraum nahmen die illustrierten Bücher des 15. bis 19. Jahrhunderts ein, darunter ein im 16. Jahrhundert gebundenes Exemplar von Dürers drei großen Holzschnittfolgen, das in Venedig gedruckte deutsche Frangipani-Brevier, Geofroy Tory's seltener Champfleury von 1529 usw. Von den späteren Büchern erwähnen wir Enschedé's Epreuve de caractéres und Zatta's (Venedig) Caratteri in der fast unbekannten ersten Ausgabe als wichtig für die Typengeschichte. Einige kostbare Einbände bewunderte man als kunstgewerbliche Meisterwerke. — Der größte Teil der hier ausgestellten Werke wird, wie wir hören, im Monat Februar in New York ausgestellt werden. E

VERKAUF EINES DÜRER

Das zuerst von M. J. Friedländer (Kunst und Künstler 1917, S. 286) besprochene Gemälde Dürers, die heilige Familie darstellend, ist aus dem Besitze des Berliner Sammlers Dr. Paul von Schwabach ins Ausland verkauft worden. Es zeigt auf dunklem Grunde in dichtem Beieinander die Köpfe Marias, Josephs und des Jesusknaben. Neben dem üblichen Monogramm trägt das Gemälde die etwas umständliche Bezeichnung: Albertus Dürer Norenbergensis Faciebat post Virginis partum 1509. Das Bild war bereits vor dem Kriege in Lissabon aufgetaucht. 1925 war es in der Ausstellung des Kaiser-Friedrich-Museum-Vereins, „Gemälde alter Meister aus Berliner Besitz", in der Berliner Akademie ausgestellt (Nr. 95). h

EIN DÜRER-BILDNIS IM BERLINER HANDEL

Die Galerie Matthiesen hat soeben aus schwedischem Besitz ein vor Jahresfrist der Wissenschaft noch unbekanntes imposantes Porträt von Dürers Hand erworben, das vortrefflich erhalten, monogrammiert und 1507 datiert ist. Max J. Friedländer hat s. Z. die Arbeit sofort als eigenhändig erkannt und damit dem Werk Albrecht Dürers eine Schöpfung von hohem Rang zugeführt. Dargestellt ist ein jüngerer Mann, wahrscheinlich ein Altersgenosse und Freund Dürers, mit wunderbarem Linienschwung des Antlitzes und einem beredten Augenpaar, dessen tiefer nachdenklicher Ernst ergreift. Der Unbekannte trägt ein Barett über dem tief herabhängenden blonden Haar und ist mit einem pelzbesetzten Wams bekleidet. Als Ankaufspreis werden 750 000 Mark genannt. B

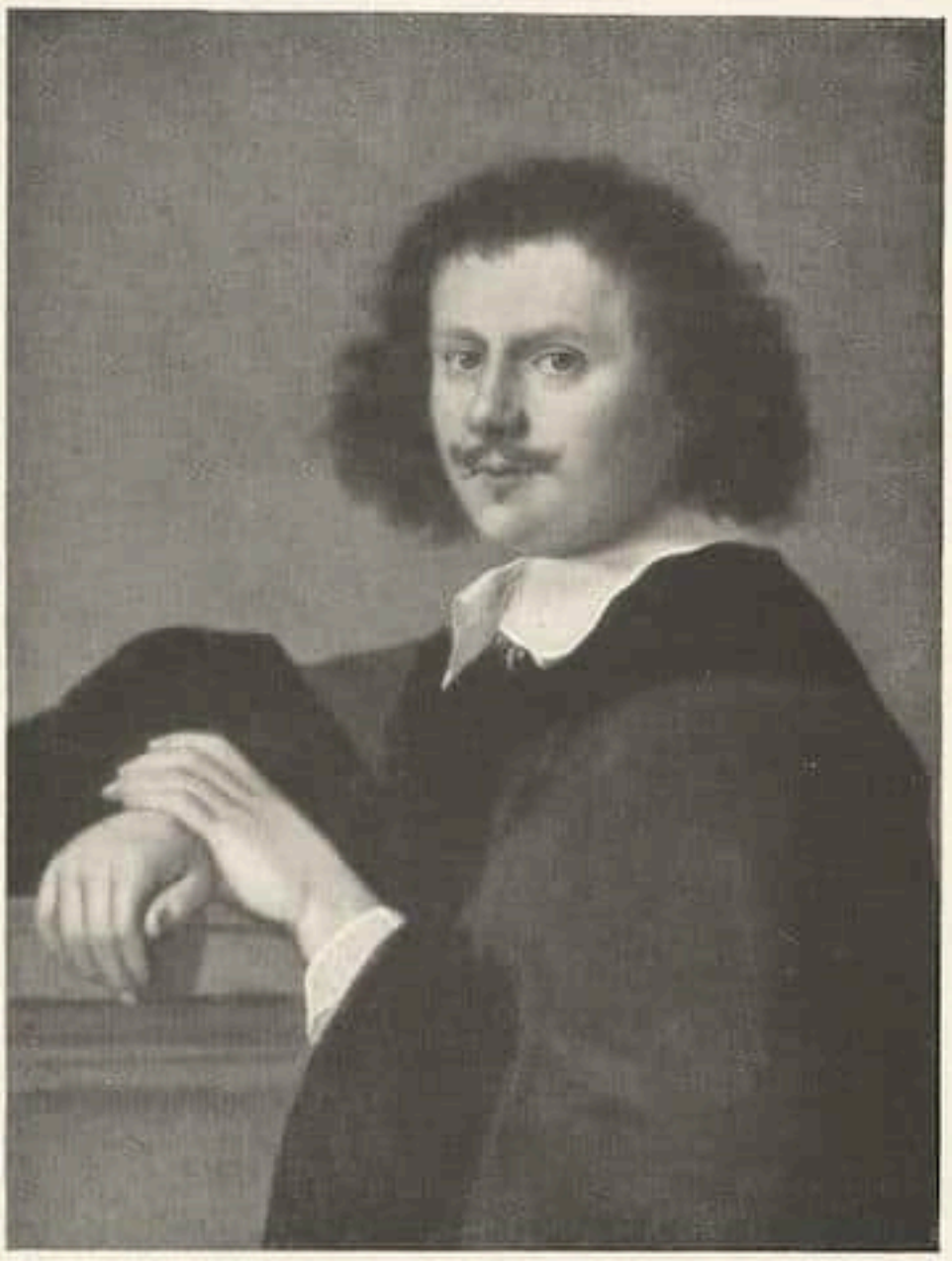
EIN NEUENTDECKTES SELBSTBILDNIS DES FRÜHEN DÜRER

Der Kustos der graphischen Abteilung am Städtischen Museum Stettin, F. Henry, entdeckte kürzlich bei einer Katalogisierungsarbeit ein Knabenbildnis, dessen inschriftliche Bezeichnung: im 13. iar · was · ich · 14—8 ·, offenbar auf den jungen Dürer hindeutet. Eine Anschauung, die M. J. Friedländer und Elfried Bock ebenfalls teilen. Der Entdecker dieses wichtigen Fundes wird das Bild in einem der nächsten Hefte des Cicerone publizieren und die näheren Umstände und Zusammenhänge auseinandersetzen. h

ALTE MALEREI AUS RHEINISCH-WESTFÄLISCHEM PRIVATBESITZ

ZUR AUSSTELLUNG IN DÜSSELDORF

VON WALTER COHEN



Cornelis van Poelenburgh
Bildnis des Landschaftsmalers Jan Both

Der kleine Katalog der Ausstellung, die vom Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen gemeinsam mit dem Städtischen Kunstmuseum in Düsseldorf veranstaltet wurde, gibt Auskunft über die Vorgeschichte. Im wesentlichen ist diese Kunstausstellung eine Nachlese. Schon die Knappheit der Räume verbot eine so umfassende Schau, wie sie im Jahre 1904 von Paul Clemen und Eduard Firmenich Richartz im Städtischen Kunstpalast zu Düsseldorf eingerichtet war. Die Ziele waren bescheiden, bescheidener auch das Material. Wie viele jener großen rheinischen Sammlungen, deren Meisterwerke noch vor 24 Jahren die Besucher jener denkwürdigen »kunsthistorischen Ausstellung« entzückten, sind seitdem der Auflösung verfallen! Ein Blick in den Katalog wirkt geradezu erschreckend. Düsseldorf selbst, das im Mittelpunkt kleinerer vom Verfasser dieser Zeilen durchgeführten Leihausstellungen in den Jahren 1921 und 1923 stand, hat besonders durch die Versteigerung der an holländischen Bildern so reichen Sammlung Werner Dahl und die Abwanderung der Privatgalerie Dr. Franz Haniels unwiederbringliche Verluste erlitten. Als wesentlichstes Ziel der neuen Ausstellung schwebte den Veranstaltern vor — und hier denke ich mit aufrichtiger Dankbarkeit auch des Herrn Gustav Lomnitz, des umsichtigen und geschmackvollen Leiters des Kunstvereins — die jüngeren Sammler Rheinlands und Westfalens zu ermutigen und in ihren Bestrebungen zu bestärken. Ganz im stillen sind hier und dort in den westlichen Provinzen Sammlungen entstanden, wie etwa jene des früheren Landrats, des Geheimrats Dr. Thomé in Altena, die eigentlich nur als Ergebnis klug angewandter Ferienreisen und daher doppelt gebucht werden müssen, indem ihren Besitzern keineswegs zu Gebote stand, was etwa heute das »Quartier Tiergarten« den kunstsammelnden Besuchern der Reichshauptstadt bietet. Es gehört ein sehr großes Wissen und reiche Erfahrung dazu, eine Privatsammlung zustande zu bringen, wie sie heute den Ruhesitz Dr. Thomés in Altena schmückt. In Düsseldorf gar hat die fast starre

Der Meister von Kappenberg — Der hl. Hieronymus mit Stifter

Vorliebe der Sammler für neuere Kunst ein Erstarken des Kunsthandels, soweit er die ältere Kunst betrifft, nahezu unmöglich gemacht. Vielleicht wird es einmal anders, wenn das Düsseldorfer Museum in seinen neuen Räumen, die noch in diesem Jahre geöffnet werden sollen, nicht nur den Werken der älteren Plastik und des Kunstgewerbes, sondern auch der Malerei eine wohnliche Heimstätte bietet. Ist doch die teilweise recht bedeutende Sammlung der staatlichen Kunstakademie die gegebene Grundlage, um einen Bau aufzuführen, von dem einige Bausteine, kluge Ankäufe Karl Koetschaus auf dem Gebiete der holländischen und deutschen Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts, die jetzige Leihausstellung vermehrten (nicht im Kataloge). Was das alte Zentrum der rheinischen Sammler, die Museumsstadt Köln, betrifft, so haben wir es uns hier besonders schwer gemacht, indem wir freiwillig auf alles verzichteten, was dort bereits in den Jahren 1922 (Kunstverein, Katalog von H. F. Secker und

Niederländischer Meister um 1500 Die Konsekration eines Bischofs

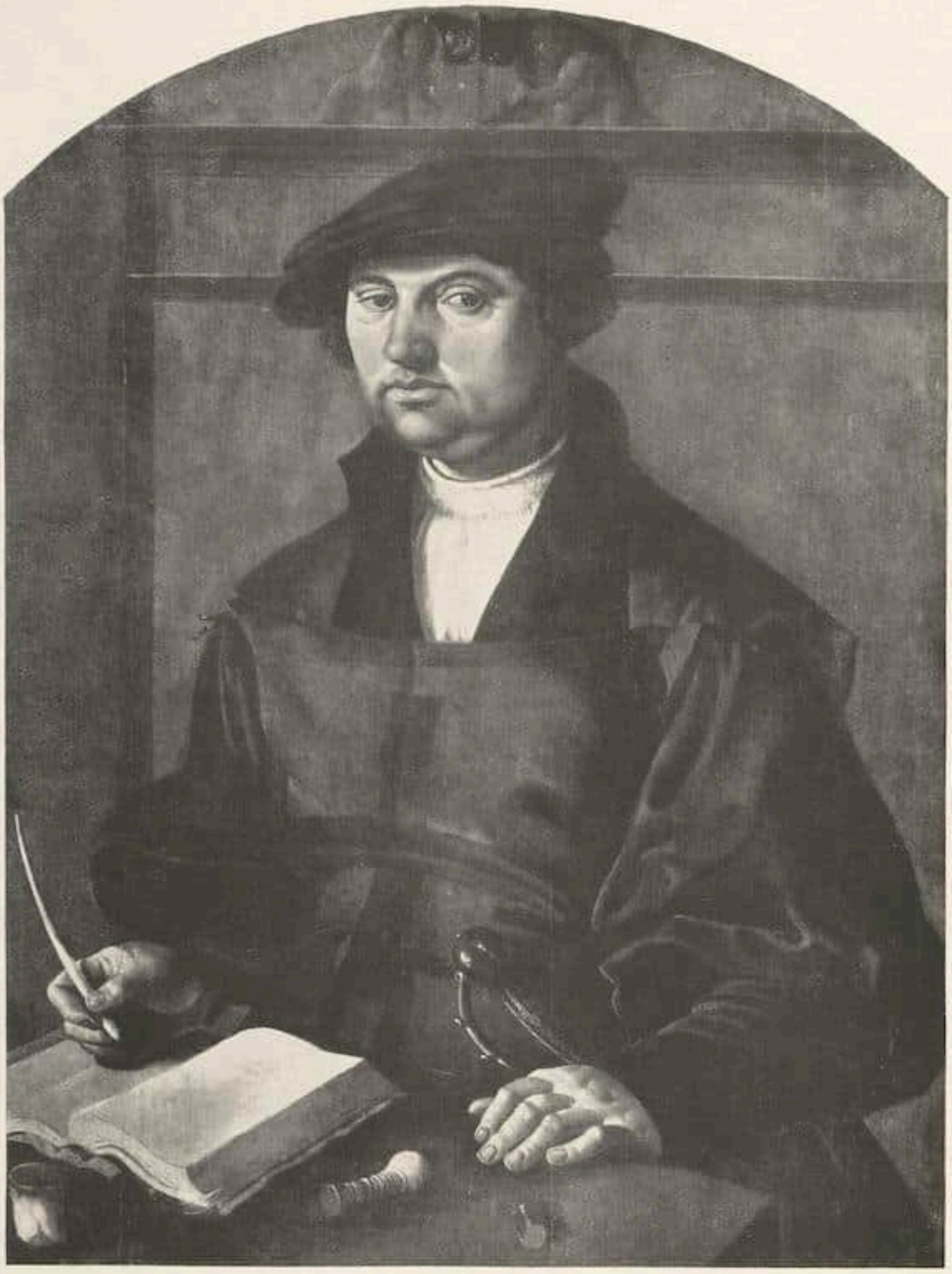
W.Cohen), 1925 (Jubiläumsaussellung) und 1927 (Kunstverein) gezeigt worden war. Zu einem Teile besteht also die Ausstellung aus dem Neubesitze neuerer Sammler, zu einem anderen aus Funden, die wie jener des Utrechter Dombildes von Jan van Scorel im treubewahrten alten Feudalbesitz des Westens glückten (im wesentlichen: Galerie des Fürsten zu Wied, die aus holländischer Erbschaft — Sammlung des Königs Wilhelm II. der Niederlande — stammt, des Grafen von Fürstenberg-Herdringen auf Schloß Herdringen i. W. und des Freiherrn von Fürstenberg auf Schloß Hugenpoet bei Kettwig). Über die mit Herdringen engver-

bundene holländische Sammlung Wittenhorst, über die zuerst Max J. Friedländer in Oud-Holland 1905/1906 berichtet hat, findet man Näheres im Katalog.
Eindrucksvoll auf der Ausstellung ist besonders der große Oberlichtsaal mit Gemälden der Altniederländer, obschon bei mehreren von ihnen der schlechte Erhaltungszustand erschreckend zutage tritt. Am meisten bei jenen drei Teilstücken des Utrechter Altares von Jan van Scorel, dem Mittelbilde aus Hugenpoet und den zwei Flügeln aus Tiroler Besitz, die Max J. Friedländer in dem Aufsatze dieses Heftes veröffentlicht. Der »Einzug Christi in Jerusalem«, aus dem wir hier (Abb. S. 60) die allem Anschein nach authentische Ansicht von Jerusalem wiedergeben — wir wissen durch Karel van Mander, daß der Maler das Heilige Land besucht hat —, würde unendlich gewinnen, wenn der Besitzer sich entschließen könnte, das durch die unerhört kühne Diagonalkomposition so eindrucksvolle Gemälde[1] einem vorsichtigen Restaurator auszuliefern. Es scheint mir sicher zu sein, daß unter den dicken Übermalungen der oberen Bildpartien noch Reste der alten Malerei vorhanden sein dürften. Reinmalerisch gehört diese gegen 1525 entstandene Stadtansicht zum Schönsten, was diesem führenden Niederländer des 16. Jahrhunderts je geglückt ist. Man vergleiche, um den fast unglaublichen Vorsprung Hollands für alles Malerische bereits in der Renaissancezeit zu erkennen, Stadtansichten aus gleichzeitigen Bildern der Oberdeutschen. Es ist ein Unterschied wie zwischen Delacroix und Emanuel Leutze! (Den ich nenne, weil er seine Meriten hat, höher steht als etwa Wilhelm v. Kaulbach.)

Jakob Cornelisz Die Jünger von Emmaus

Das Scorel-Problem konnte natürlich bei einer räumlich so beschränkten und territorial begrenzten Ausstellung, für die auch auf das regelmäßige Publikum des Kunstvereins Rücksicht genommen

[1] Abbildungen in der Festschrift für Paul Clemen, in Oud-Holland 1927, S. 25ff., und in der »Wochenschau«, Verlag Girardet, Essen, 1928, Nr. 2.



Jan van Scorel Bildnis

werden mußte, nur angeschnitten, nicht in seiner ganzen Ausdehnung aufgezeigt werden (auch die Utrechter Ausstellung von 1913, über die ich ausführlich in der Zeitschrift für bildende Kunst geschrieben habe, war nur ein Anfang). Die Bildnismalerei Jan van Scorels, die sich auf einen Zeitraum von mehr als vier Jahrzehnten erstreckt, ist durch drei Werke vertreten, die teils von ihm herrühren, teils mit ihm in engem Zusammenhang stehen. Beglaubigt ist nur jenes Bildnis des Hermann van Lockhorst, das schon Friedländer in dem zitierten Wittenhorst-Aufsatz veröffentlicht hat (Abb. auch im Ausstellungskatalog). Der kunstsinnige, hochgebildete Gönner Scorels erscheint hier annähernd in demselben Alter, in dem er auf dem einen der beiden Flügel des Utrechter Dombildes erscheint. Die Entstehungs-

zeit möchte ich mit 1525—1527, dem Todesjahre des Dekans, bestimmen. Die Malweise ist durchaus charakteristisch für die des Altarbildes und jene ganze Zeit, die auf den Obervellacher Altar folgt und durch den italienischen Aufenthalt — mehr freilich für das Formale als das Malerische — bestimmt ist.

Für die Kenner bedeutete das auf S. 53 abgebildete Bildnis eines holländischen Humanisten eine zweite Überraschung. Wie jenes bedeutende Porträt eines Jerusalemfahrers, das ich einst als »H. Holbein« in dem Städtchen Düren fand, in Trier wiedersah und in der Zeitschrift für bildende Kunst, 1914, S. 34, veröffentlichte — später tauchte es in der Sammlung Chillingworth auf —, scheint auch dieses Meisterwerk, und um ein solches handelt es sich augenscheinlich hier, vor jedem Zugriff bewahrt zu sein, denn die Einsamkeit jenes friedlichen Schlößchens im Westerwalde, in dem Professor Karl Westendorp es zuerst erblickt hat, kann auch durch die modernsten Verkehrsmittel kaum gestört werden. Wie sicher und durchaus gekonnt ist dieses Brustbild des durch die alte Inschrift (s. den Katalog) als zweiundvierzigjährig gekennzeichneten Mannes mit den Anfangsbuchstaben P. H. in die braungetäfelte Nische mit dem schwungvoll gemalten oberen Abschlusse des von Putten gehaltenen Wappens gestellt! Kräftig beleuchtet sind der ausdrucksvolle, durch geringen Bartansatz gehobene Kopf und die beiden fast in jedem Fingergliede charakterisierten Hände, von denen eine die Feder hält. Das tiefe Schwarz der Kleidung wird durch die beiden großen Kreuze in Rot, auf der Brust und dem linken Ärmel, wirkungsvoll gehoben. Wer mag dieser Gelehrte sein, der vielleicht einer Bruderschaft angehörte, dessen Wappen zwei rote Felder, ein schwarzes und eine rote Rosette auf schwarzem Grunde zeigt? Ob einer der holländischen Kollegen, die durch fleißigen Besuch die Ausstellung beehren, uns bald Aufklärendes bieten kann?

Besonders in der Darstellung des Stillebens geht dieses neuaufgetauchte Werk zusammen mit den zwei Bildnissen des Münzmeisters Bicker und seiner Frau in holländischem Privatbesitze, die in Utrecht 1913 zuerst öffentlich gezeigt wurden. Wegen der Datierung »1529« auf dem Rahmen habe ich damals, in dem zitierten Aufsatze der Seemannschen Zeitschrift, Bedenken getragen, sie Jan van Scorel zuzuschreiben, denn dieser Stilwandel vom sanft Vertreibenden bis zum kontrastierenden Helldunkel innerhalb weniger Jahre scheint mir gerade bei Scorel, dem weniger Eruptiven neben seinem Altersgenossen Lukas van Leyden, sehr unwahrscheinlich zu sein. Jener Rahmeninschrift wünsche ich eine aufmerksame Nachprüfung. Der Stil des in Düsseldorf gezeigten Bildes ist durchaus der von etwa 1530 bis 1540, und auf diese Zeit weist auch, worauf Professor Karl Koetschau mich aufmerksam machte, die Form der Hauswehr. Sowohl Dirck Jakobsz als auch Maerten van Heemskerck scheiden nach meinem Empfinden als Urheber aus. Ich wüßte tatsächlich niemanden in den nördlichen Niederlanden, der so lebendig zu charakterisieren und Großes groß zu sehen verstand, wie gerade den humanistisch aufs Feinste durchgebildeten, weitgereisten Menschenkenner und Künstler Jan van Scorel. Friedrich Winkler hat in seiner »Altniederländischen Malerei« (1924) die Bildergruppe, deren Höhepunkt das durch kluge Restauration neuerstandene Kasseler Familienbild darstellt, als den Gipfelpunkt auch von Scorels Schaffen gekennzeichnet. In diese Gruppe, die ich freilich etwas später als Winkler datiere, möchte ich auch das Bildnis des P. H. einordnen, dessen kuriose Umtaufe in einen Tempelritter H. P., den Groß-

komtur Hugues Peyraud, im Ausstellungskataloge nachgelesen werden kann. Dort wird auch das stattliche Bildnis eines Geistlichen, datiert von 1546, beschrieben, das eines der wertvollsten Bestandteile der schon genannten Sammlung Thomé ist. Auch hier wird die großartige und freie Würde bewundert, mit der gerade Scorel Kleriker jeder Rangordnung darzustellen weiß, aber die Hände, von anderem zu schweigen, sind so abweichend behandelt, daß es sich lohnen dürfte, diese durch »steilen strengen Aufbau, schmuckloses Äußeres« Winkler) ausgezeichnete Gruppe, deren Hauptstück, das Bildnis des Bischofs Everard de la Marche, heute bei v. Pannwitz in Haus Hartekamp bei Haarlem, 1911 gelegentlich Henslers Leihausstellung in Wiesbaden zuerst im »Cicerone« veröffentlicht wurde, einmal gesondert zu betrachten. Mit guten Gründen wird heute der früher unterschätzte Jan Cornelis Vermeyen (1500—1559) als Maler dieser Bildnisse in Vorschlag gebracht.

Lukas van Leyden — Der hl. Paulus

Scorels Lehrer, Jakob Cornelisz von Amsterdam, vertritt das schon bekannte, mit ganz besonderer Sorgfalt durchgeführte Triptychon aus dem Schlosse in Neuwied, ein Hauptwerk dieses Meisters, über das alles Wesentliche in Kurt Steinbarts 1922 erschienenem Buche gesagt ist. Neu ist dagegen ein malerisch wertvolles, fast phantastisches Bild zweier Halbfiguren vor gebirgiger Landschaft aus der gräflich Fürstenbergschen Sammlung in Herdringen i. W., das im fast immer zuverlässigen Wittenhorst-Inventar als eine Darstellung zweier Emmausjünger beschrieben, aber fälschlich dem Mabuse zuerteilt wurde. Den richtigen Meisternamen hat zuerst Friedländer ausgesprochen (Abb. S. 52).

Aus dem Schülerkreise Jan van Scorels war Antonis Mor leider gar nicht vertreten — das kleine Bildnis Nr. 58 wäre mit mehr Recht dem älteren Frans Pourbus zuzuschreiben — ziemlich stattlich dagegen der fruchtbare Maerten van Heemskerck. Zu dem durch die Inschrift beglaubigten, 1559 datierten Spätwerk aus Schloß Hugenpoet, der Rückkehr des verlorenen Sohnes, tritt ergänzend das zwei Jahre später entstandene Gastmahl beim Pharisäer Simon, ehemals bei Weber in Hamburg, heute in der durch ihre Porzellane berühmten

Maerten van Heemskerck Bildnis Frau Anna van Schoonhoven

Sammlung von Klemperer in Dresden (dies die einzige Leihgabe aus anderem als westlichem Besitz). In beiden Gemälden, in denen die verzwickte und vertrackte Sonderbündelei des merkwürdigen Italisten wahre Triumphe feiert, überrascht eine wählerische und durchaus geschmackvolle Koloristik, die die ganze Entwicklung der holländischen und flämischen Malerei im 17. Jahrhundert vorwegzunehmen scheint. Zu dieser Gruppe gesellen sich zwei Bildnisse, das einer älteren Frau, eine Leihgabe der Düsseldorfer Kunstakademie, das früher zu Unrecht dem Jan van Scorel zugesprochen wurde, ein ausgesprochenes Frühwerk Heemskercks — zu vergleichen seine Lukasmadonna in Haarlem — und das hier abgebildete Porträt der Frau Anna van Schoonhoven, Gattin des Vinzent van Lockhorst. Es ist ein neuerer Fund der kunstgeschichtlich interessierten Gräfin Pia von Fürstenberg-Herdringen, ein Werk, das im Wittenhorst-Inventar zwar genannt ist, aber bisher verschollen schien. Es ist viel besser erhalten und auch anziehender als die beiden im Stil abweichenden Herdringer Porträts, die Preibisz in seinem Buche abgebildet hat. Die Hände und die Form des Mundes sind für Heemskerck charackteristisch, und da bereits das erwähnte Inventar die Urheberschaft des Malers hervorhebt,

Antonis van Dyck — Kopf eines Apostels

wird sich das mit ungewohnter Zurückhaltung charakterisierte vorzügliche Bildnis als Werk dieses Malers wohl durchsetzen.

Der mir zugewiesene Raum verbietet, auf die übrigen Altniederländer der Ausstellung mit der gleichen Ausführlichkeit einzugehen. Eine der Überraschungen ist jene bedeutende »Konsekration eines Bischofs«, über die das letzte Wort schwerlich gesagt ist (Abb. S. 51). Ein in dem Zweiklang dumpfen Rots und »sterbenden« Blaus faszinierendes Werk mit stark französischem Einschlag, das etwa um 1500 entstanden sein mag. Hervorgehoben seien noch die entzückende Ruhe auf der Flucht nach Ägypten, die ich in der Clemen-Festschrift als Werk des Jan de Cock beschrieben habe, und jener hl. Paulus des Lukas van Leyden aus der Sammlung Esch, der im Katalog der Kölner Leihausstellung von 1922 in die Literatur eingeführt und dann von L. Baldaß in seinem im gleichen Jahre entstandenen Buche abgebildet wurde. (Der weinrote Grund ist sicher späteren Datums!) Abb. S. 55. Das noch nie gezeigte, sehr schöne Bildnis des Patriziers Johann Wigerinck aus Lübeck, ein Werk des Jakob van Utrecht, wiederum aus gräf-

lich Fürstenbergschen Besitz, bestätigt die zuerst von Karl Schäfer aufgestellte These, daß dieser holländische (auch Antwerpner?) Meister in Lübeck beschäftigt worden ist, ein neuer Beweis für die regen künstlerischen Beziehungen unserer Hansestädte zu den Niederlanden. Von dem »Antwerpner Meister um 1518«, dessen Hauptwerk der große Altar der Briefkapelle in der Marienkirche zu Lübeck ist, kann die ungemein dekorative Anbetung der Könige aus dem Schlosse in Neuwied gezeigt werden, von dem schwachen Brügger »Meister von St. Sang« ein farbig angenehmes, noch unbekanntes Triptychon aus Schloß Hugenpoet. Alte Bekannte sind dagegen aus Thoméschem Besitze die beiden vorzüglichen Bildnisse eines mürrisch blickenden Ehepaares, die lange im Provinzialmuseum zu Hannover als Bestandtteil der Cumberlandsammlung (Katalog Nr. 193 u. 194) hingen. Die Inschrift »Willem Key« ist sicher von späterer Hand, in Wahrheit stammen sie von einem unbekannten Holländer um 1530. Derselben Sammlung gehört der sehr liebevoll ausgeführte Christus in Gethsemane von Adriaen Isenbrant an. Mit charakteristischen Werken sind ferner Ambrosius Benson, Pieter Brueghel d. J. (ein recht gutes Exemplar der heute so viel diskutierten Winterlandschaft mit der Vogelfalle) und Jan Brueghel (nicht im Kataloge) vertreten.

Januarius Zick — Der hl. Josef mit dem Jesuskinde

Die am Rhein so liebevoll gepflegte Malerei der kölnischen Schule scheidet diesmal aus, hatte sie doch noch im Jubiläumsjahre 1925 den Messehallen am Deutzer Ufer Kölns Glanz und Fülle verliehen. Wie ein Intermezzo wirkt die auffallend reiche Vertretung eines Westfalen, des noch immer unbekannten »Meisters von Kappenberg«. Sein »Pfingsten« aus Schloß Herdringen muß in der Eigenart des Kompositionellen — links und rechts von Maria wie die Beeren von Traubenbüscheln die Köpfe der Apostel — als eins seiner Hauptwerke angesprochen werden. Kleineren Formats, auch im Geistigen, sind jene sechs Flügel eines Altars, die mir vor vielen Jahren in altem Familienbesitz zu Wesel als »kölnisch« gezeigt wurden. Außer der Messe des

hl. Gregor mit einem Stifter, dessen Wappen noch zu deuten wäre, und dem mutmaßlichen Selbstbildnis des Malers ist die Darstellung des hl. Hieronymus in sorgfältig durchgeführter Landschaft besonderer Aufmerksamkeit würdig (Abb. S. 50). Seitdem durch die noch zu wenig beachtete Arbeit von Luise von Winterfeld über das Werden und Vergehen der Duenwegmythe in den Beiträgen zur Geschichte Dortmunds (Bd. 34, 1927) unser Wissen von den Duenwege auf eine neue, freilich noch sehr schwankende Grundlage gestellt wurde, wäre es an der Zeit, auch das Gesamtwerk des viel leichter zu erfassenden »Meisters von Kappenberg« einer neuen Durchforschung zu unterziehen. Es ist bei weitem noch nicht alles geschehen, um das Geheimnis dieses in seiner Charakterisierungskunst etwas begrenzten, aber als Koloristen oft bewundernswerten Künstlers zu entschleiern!

Ein kühner Sprung führt aus dem Deutschland des 16. in das des 18. Jahrhunderts, das mit vier Gemälden des Rheinländers Januarius Zick eine von vielen Besuchern anerkannte günstige Vertretung gefunden hat. Was hier aus Privatbesitz (Dr. Ahn, Köln; Dr. Baare, Godesberg; P. Simons, Neuß) zusammengekommen ist, beschämt durch seine Qualität ein wenig den neuerdings reich vermehrten musealen Besitz der Provinz. Wir bilden hier ein Altarbild, den hl. Josef mit dem Jesusknaben, ab, das malerisch größere Wucht zeigt als die kleineren mit unüberbietbarer Delikatesse durchgeführten Gemälde der Ephiphanie (Abb. im Kataloge), des Ecce Homo und des Jesusknaben mit der Weltkugel. Eine Ölskizze der vier Evangelisten, die lehrreich genug bei dieser Gruppe hängt, möchte Georg Biermann dem Johann Zick zuschreiben, während ich selbst im Katalog für eine Zuweisung an den beide Zicks an Temperament und Größe überragenden A. F. Maulpertsch eintrete.

Am reichsten vertreten sind auf der Ausstellung die Flamen und Holländer der Barockzeit, und das ist keineswegs ein Zufall. Außerhalb der bekannten Sammlungen in Köln, von denen die des Geheimrats v. Schnitzler immer noch an der Spitze steht, und der unerreichbaren Galerie von der Heydt in Godesberg (Meister Wilhelm und Stefan Lochner!) sind die Werke der »Primitiven« im deutschen Westen rar geworden. Die Vorliebe der neueren Sammler gilt vornehmlich dem Holland der Rembrandtzeit. Wer je in dem typisch niederrheinischen Krefeld das Glück hatte, von dem leider jüngst verstorbenen Rudolf Krahnen durch die Räume seiner mit erlesenem Geschmack angeordneten Galerie geführt zu werden, wird die Verwandtschaft empfunden haben, die gerade den deutschen Niederrhein mit den benachbarten Niederlanden in Sprache, Kultur und Kunstübung verbindet. Dieses Haus Krahnen könnte man sich sehr gut auch in Haarlem oder im Haag vorstellen! Die sehr bedeutende Galerie von Dr. Krupp von Bohlen und Halbach in Hügel bei Essen, die Karl Koetschau auf das sorgfältigste katalogisiert hat, verdankt gleichfalls den Holländern und Flamen einen Hauptteil ihrer Schätze und das gleiche ist der Fall bei den Sammlungen Dr. Baare, früher in Bochum, heute in Godesberg, P. Girardet, Wolff-Bayer und G. Oeder in Düsseldorf, P. Simons in Neuß. Ihnen in erster Linie verdankt die Düsseldorfer Ausstellung die Reihe ausgezeichneter Arbeiten von Rubens, van Dyck, Craesbeeck und Teniers — mit einer Art Rührung sieht man die köstliche Landschaft mit den Bogenschützen wieder, die den besonderen Stolz des in seiner Eigenart unvergeßlichen Barons Albert von Oppen-

heim in Köln ausgemacht hatte —, ferner die schönen Landschaften von Berchem, van Goijen, J. van Ruisdael, Esaias van de Velde und Vroom, die Stillleben van Beijerens und Kalffs, den Jan Steen, der im Cicerone, 1927, S. 604 abgebildet war, schließlich auch den berühmten Paul Potter aus der Sammlung Steengracht im Haag, das geschlachtete Schwein von P. Codde und jenes männliche Bildnis von Frans Hals, das Felix Becker einst in der Nachbarschaft Leipzigs beim Grafen Wedel gefunden hatte. Brekelenkam, der mit Recht mehr und mehr geschätzte Maler des Innenraums, hat in der »Kranken« ein selten von ihm behandeltes Thema mit merkwürdiger Eindringlichkeit behandelt[1]. Da von Rembrandt eins der schönsten Bildnisse seiner Mutter nicht zu erlangen war, sieht man doppelt gern jenes kleine Bild des alten Rabbiners wieder, das vor etwa zwei Jahren aus der Sammlung Warneck, Paris, den Weg nach Köln zu Geheimrat v. Schnitzler gefunden hat. (Diesem Sammler gehört auch das so ausdrucksvolle Bild der Mater Dolorosa von Ribera, das mit zwei Bildern von Greco und del Mazo die »spanische Wand« der Ausstellung bildet.) Nicht nur historisches Interesse verdienen schließlich die vier ganz bezaubernd gemalten kleinen Bildnisse Cornelis van Poelenburghs, ein Bruchteil nur aus der an Werken dieses Utrechter Künstlers überraschend reichen Schloßgalerie in Herdringen. Das hier (S. 49) abgebildete Brustbild Jan Boths aus dem Jahre 1648 hat der Begründer der Sammlung Wittenhorst laut der Eintragung im Inventar für 42 Gulden von Poelenburgh selbst gekauft[2].

[1] Abbildung folgt in Heft 3.

[2] Die Ausstellung bleibt bis Mitte Februar geöffnet. Der illustrierte Katalog ist durch den Kunstverein zu beziehen.

Jan van Scorel — Ansicht Jerusalems. Aus dem Utrechter Dombilde

ZU JAN VAN SCOREL

VON MAX J. FRIEDLÄNDER

Vor Jahren habe ich auf den Bilderbestand aufmerksam gemacht, der auf Schloß Herdringen in Westfalen erhalten ist. Die gräfliche Familie Fürstenberg bewahrt dort eine in sich geschlossene, ererbte Sammlung, die durch ein altes Inventar höchst merkwürdig beleuchtet wird. Zum Teil stammen die Gemälde von der im 16. Jahrhundert in Utrecht blühenden Familie van Lockhorst. Ein Mitglied dieses Geschlechtes, Hermann, wurde Jan van Scorels Gönner in Utrecht, wie uns van Mander erzählt. Sein Bildnis von van Scorels Hand wird auf Herdringen bewahrt. Ich habe es in Oud Holland publiziert (Jahrg. XXIII, Heft 1).

Weiter ist in jenem Inventar ein Flügelaltar von Jan van Scorel beschrieben, mit dem Einzug Christi in Jerusalem, mit Heiligen auf der Innenseite und den Herrn van Lockhorst auf der Außenseite der Flügel. Eben diesen Altar erwähnt van Mander, indem er erzählt: Aus Italien heimgekehrt, entschloß sich der Maler in Utrecht zu bleiben bei einem Dekan vom alten Münster mit Namen Lochhorst, einem Edelmann und Kunstliebhaber. Für ihn malte er verschiedene Bilder in Öl- und Wasserfarbe, dabei einen Palmsonntag, also einen Einzug Christi, mit einer Ansicht von Jerusalem im Hintergrunde, ein Flügelbild, das von den Freunden des Dekans als Votivbild in die Utrechter Domkirche gestiftet wurde. — Nach diesem Flügelaltar habe ich im Vertrauen auf das Inventar in Herdringen gesucht, hatte damit aber keinen Erfolg.

Nun hat W. Cohen[1] die Mitteltafel — mit der Stadtansicht im Grund — aufgefunden auf Schloß Hugenpoet im Besitze des Freiherrn Maximilian Fürstenberg und hat seine erfreuliche Entdeckung in überzeugender Darstellung verwertet. Nach dem Gesetz der Wahrscheinlichkeit ist das im gräflich Fürstenbergschen Besitz vermißte Bild identisch mit dem im freiherrlich Fürstenberg schen Besitz aufgetauchten. Dies um so sicherer, als noch ein im Inventar von Herdringen beschriebenes Gemälde auf Schloß Hugenpoet bewahrt wird[2]. Seit kurzem kenne ich auch den einen Flügel des Altares. Er befindet sich in österreichischem (Tiroler) Adelsbesitz (Abb.). Auf der einen Seite die Heiligen Sebastian, Gertrude und Christoph, auf der anderen Seite kniend als die Stifter drei Herrn van Lockhorst, zwei Domherren und ein Ritter. Bei jedem Stifter ein stehender Heiliger, nämlich der Evangelist Johannes bei dem ersten Domherrn, Anna selbdritt bei dem zweiten, der als Hermann, van Scorels Gönner, leicht zu erkennen ist — nach dem Einzelbildnis in Herdringen —, endlich ein heiliger Abt bei dem Ritter. Unterhalb der Donatoren eine aufschlußreiche Inschrift mit folgendem Wortlaut:

GHISBERTVS LOCHORST IACEO SCOLASTICVS ANTRO SI BENE QVID SEKVI NVC BORA MESSIS ERIT. ANI CHRISTI MCCCCLIII

HERMANVS DE LOCHORST SACRI ORDINIS TEMPLI TRAIECTEN DECANVS ATQ NVPER HVIVS SACRE SVMME EDIS

CANONICVS AMORIS AC PIETATIS STVDIO EKITA AGNATOS IN MEDIO ECCLESIP SEPVLTOS STATVAM

[1] Festschrift für Clemen, S. 412ff. und Oud Holland 1927, S. 23ff.

[2] Nämlich der von Cohen publizierte Jan de Cock — nach mündlicher Mitteilung der Gräfin Fürstenberg an W. Cohen.

Jan van Scorel — Van Lockhorst-Altar
Außenseite des rechten Flügels

PICTVRAMQ RESTAVRARI CVRAVIT ĀNO ROST VIRGINEVM PARTVM MDXXV.

Ganz klar ist dieser Text nicht. Einige Worte, die ich unterstrichen habe, sind offenbar von einem Restaurator fehlerhaft ergänzt worden. Im wesentlichen steht der Sinn fest. Zuerst die Angabe, daß Gisbert van Lockhorst, der 1454 gestorbene, hier begraben liege. Dann der Bericht, daß Hermann pietätvoll seiner hier beigesetzten Vorfahren gedenkend, Bildwerk und Malerei habe wiederherstellen lassen im Jahre 1525.

Wir haben zu bedenken, daß der Gegenflügel wahrscheinlich ebenfalls Schrift enthielt, wodurch möglicherweise die Mitteilung ergänzt wurde.

Vielleicht ließ der Domherr eine Familienkapelle im Dom zu Utrecht restaurieren, vielleicht einen alten Altar, der aus Bildwerk und Malerei bestand, eine Stiftung aus dem 15. Jahrhundert, erneuern.

Dem Stile nach paßt der offenbar nicht tadellos erhaltene Flügel zu dem von Cohen publizierten Mittelstück. Auch den Maßen nach. Die Mitte ist 78×146 cm groß, der Flügel 81,4×65,8 cm.

Auch ein Datum haben wir gefunden — 1525 —. Der Domherr starb 1527. Genau genommen, sagt die Inschrift nicht, das Bild sei 1525 gemalt worden, berichtet vielmehr, daß der Stifter 1525 etwas habe wiederherstellen lassen.

Jan van Scorel — Van Lockhorst-Altar
Innenseite des rechten Flügels

Und nehmen wir auch van Manders Angabe genau, so ist das Triptychon zwar für van Lockhorst gemalt, aber von seinen Freunden als Votivbild im Dom aufgestellt worden, also wohl erst nach dem Tode des Domherrn.
Hoogewerff[1] glaubte den von van Mander beschriebenen Altar aufgefunden zu haben. Seine an sich bedenkliche Konstruktion ist durch Cohens Entdeckung völlig widerlegt. Er hat ein Bild publiziert als die Mitte des gesuchten Triptychon, das freilich den Einzug Christi darstellt, aber ohne die Ansicht von Jerusalem, überdies ein schwaches, manieriertes, dem Stile nach nicht vor 1540 entstandenes Werk, das zu Scorel in lockerer Beziehung steht. Diese Tafel tauchte 1921 auf einer Londoner Auktion auf, ohne jede Herkunftsbeziehung zu dem Geschlecht van Lockhorst. Damit vereinigte Hoogewerff irrtümlich zwei Altarflügel, die sich jetzt zu Heerwijk bei Herrn van Boogaerde befinden. Diese Stifterflügel gehören wirklich, wie die Inschriften beweisen, zu einem Votivbild der Herren van Lockhorst, wahrscheinlich im Auftrag Hermanns van Lockhorst ausgeführt, dem Stile nach um 1500, also vor der Zeit Jan van Scorels. Auf der Außenseite ist Christus mit Magdalena dargestellt.
Ich beurteile die Flügel, die angeblich ganz übermalt sind, nur nach den Abbildungen, die Hoogewerff davon veröffentlicht hat, bin aber danach sicher, daß sie weder mit dem weit jüngeren Mittelbild noch mit Jan van Scorel etwas zu tun haben.

[1] Jan van Scorel (1923), S. 43ff.

EXPERTISENHANDEL ODER KUNSTHANDEL?

VON HANS WENDLAND

Das Bestreben der letzten Generation, in den kunsthistorischen Betrieb eine exakte wissenschaftliche Methode zu bringen, hat viele Vorteile gezeitigt, aber zu einer Überschätzung des Wahrheitswertes der Resultate kunstgeschichtlicher Forschung geführt. Es ist interessant, daß die Länder, die am meisten zu dieser Überschätzung neigen, Deutschland und Nordamerika, auch die stärksten Auswüchse des Expertisenwesens zeigen.

Die Gruppierung verwandter alter Gemälde ist die Hauptaufgabe der Kennerschaft. Es ist aber unmöglich, für alle Gruppen den Namen eines Künstlers ausfindig zu machen, weil uns die Denkmäler und Dokumente nur zum kleineren Teil erhalten sind. Der Sammler wird also oft Gemälde kaufen müssen, deren Autor nicht mehr mit Sicherheit festzustellen ist oder wenigstens im Augenblick nicht festzustellen ist. Dagegen sträubt sich aber oft sein Stolz. Er hat populäre Kunstgeschichten gelesen und ihnen entnommen, daß der historische Ablauf, die sogenannte Entwicklung im großen und ganzen klargestellt sei, und daß man den Stil aller guten Meister festgestellt habe. Daher kann der Sammler oft schwer begreifen, daß er anonyme Werke zu kaufen gezwungen sein sollte, und es ist natürlich, daß er leicht mit Händlern oder Experten bekannt wird, die ihn in seinem Irrtum lassen. Mit diesen primitiven Anschauungen und seinen großen Mitteln verdirbt er aber endlich den seriösen Kunsthändler, der früher vielfach ein der Sammler- und Kennerleidenschaft verfallener Sonderling, nun unter dem Druck der Forderung der Kundschaft sich zu einem betriebsamen Agenten, Manager und Finanzmann entwickelt. Um sein eigenes Urteil gar nicht mehr befragt, läßt er den ihm liierten Kunstexperten sprechen und lehnt jede andere als kaufmännische Verantwortung ab.

Ein Objekt der Neigung, oft mit Wahrscheinlichkeit einem großen Meister zugeschrieben, wird so zu einem abgestempelten „Sachwert", den der Expert „macht" und der Händler wie ein Bankier kauft und verkauft. Nur noch Namen gelten, Namen, die der Expert gegeben hat, Bilder ohne Namen sind so gut wie wertlos.

Um den ganzen Widersinn dieses Systems zu begreifen, nehme man ein analoges Beispiel aus dem Antiquitätenhandel: ein Kunsthändler kauft eine wertvolle französische Kommode aus der Zeit um 1760. Er zeigt sie einem Kunstschriftsteller, der ein Buch über französische Möbel geschrieben hat. Dieser erklärt, er könne nicht genau sagen, ob das Möbel von Jacob sei oder nicht. Nach Analogie des Bilderhandels würde eine solche Antwort den Wert des Möbels auf den dritten Teil herabdrücken. Gott sei Dank gibt es aber unter den Sammlern und Händlern antiker Möbel mehr urteilsfähige Kenner als unter den Bildersammlern. Die Kommode wird nach ihrer Schönheit und Erhaltung bewertet werden, die Frage nach dem Künstler wird den kultivierten Sammler ziemlich gleichgültig lassen, und die Verantwortung für die Echtheit wird er dem Antiquitätenhändler aufbürden, der sein Metier kennt und liebt, nicht aber dem Theoretiker, der keine materielle Verantwortung übernimmt.

Niemand wird die Sammler schutzlos kaufen lassen wollen, die mit Begeisterung starten, aber nicht über genügende Kenntnisse und Erfahrungen verfügen, um den Händler wie das Bild richtig zu wählen. Berater sind notwendig. Meist werden die Museumsleiter diese Rolle gern übernehmen, weil sie dabei den Kreis ihrer Erfahrungen erweitern. Es ist auch nichts dagegen einzuwenden, daß Kunstexperten dies gegen Bezahlung tun, obgleich diese Frage vielfach unter Kunsthistorikern Gegenstand des Streites war und ist. Leider wurde sie immer falsch gestellt. Jedermann hat das Recht, für eine Leistung, von der ein anderer profitiert, Honorar zu verlangen, und es ist weltfremd, dagegen ankämpfen zu wollen. Aber hierin liegt gar nicht das Problem, sondern in der Beantwortung der Frage, ob der Kunsthistoriker richtig handelt, der sich von dem Verkäufer eine Expertise honorieren läßt, deren Zweck es ist, den Sammler zum Ankauf eines Kunstwerks zu bewegen.

Die Honorarexperten oder ihre Freunde erklären, daß sie sich der Zweideutigkeit ihrer Position bewußt seien, aber in die Notwendigkeit versetzt, sich ihren Lebensunterhalt zu verdienen, die oben charakterisierten Schwierigkeiten in Kauf nehmen müßten. Ich kann mich diesem Argument nicht anschließen.

Entweder ist der Expert ein wirklicher Kenner, oder er ist es nicht. Der zweite Fall ist häufig, denn offenbarer Mangel an Kennerqualitäten schließt von der Karriere des Honorarexperten nicht aus, nur muß er Bücher über „sein" Gebiet geschrieben haben. Öfters wissen die Händler

Tilman Riemenschneider — Madonna mit Kind. Holz. Höhe 1,39 m

Ausgestellt in der Galerie Hinrichsen-Lindpaintner im Künstlerhaus, Berlin

besser Bescheid als der „Kenner", den sie fragen und honorieren, und beweisen so am besten, daß es sich im Expertisenbetrieb gar nicht in erster Linie um die Feststellung der Wahrheit handelt. Wenn diese, von der Naivität des Sammlerpublikums profitierenden Experten zu einem andern Gelderwerb übergingen, so wäre allen Beteiligten nur gedient, denn solche Experten stiften viel mehr Schaden, als ihr Profit entschuldigt, für die talentierten und kenntnisreichen Experten bleibt aber der offene und aufrichtige Kunsthandel im Haupt- oder Nebenberuf.

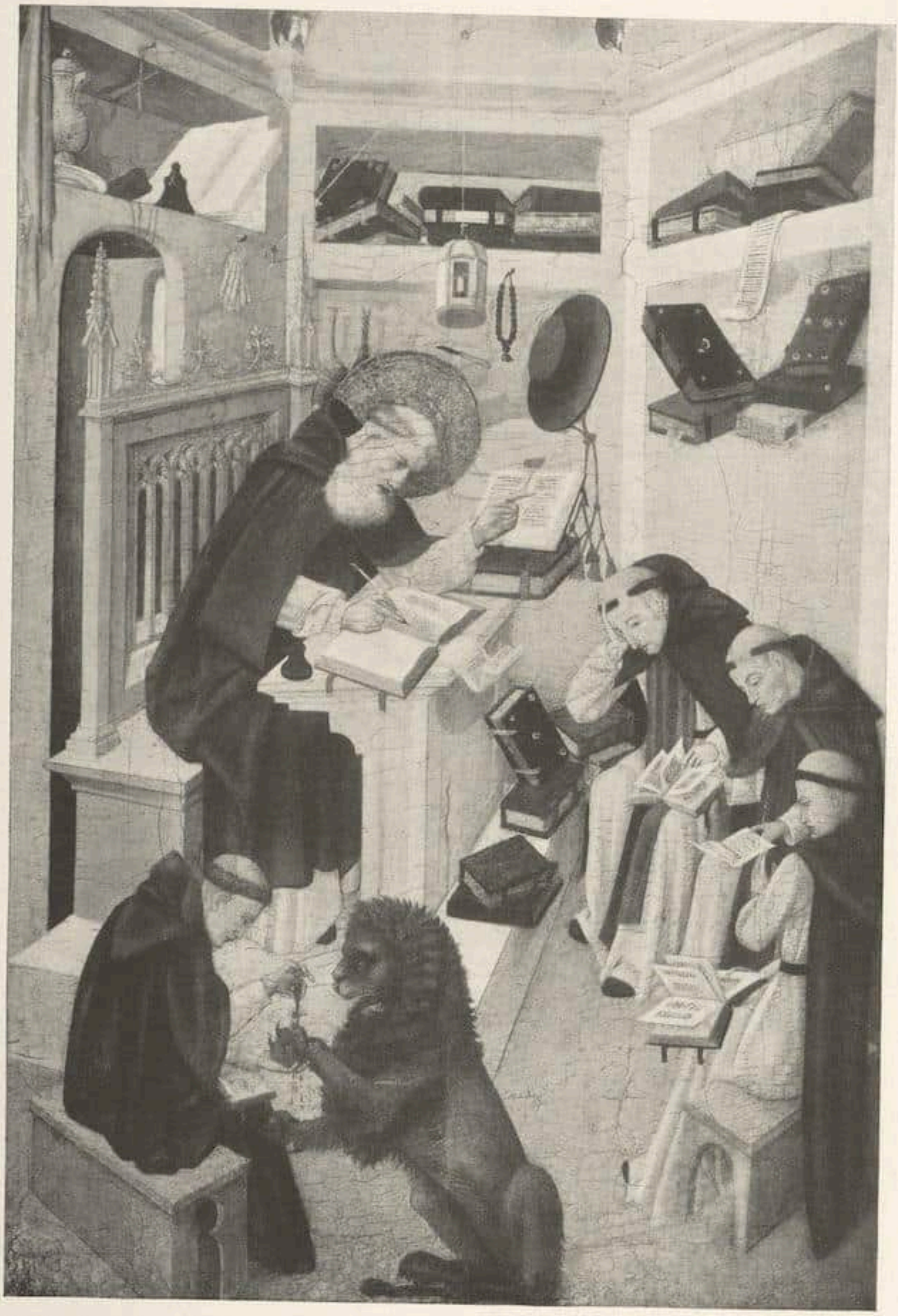
Kunsthandel haben manche der besten Kunstkenner und Kunstschriftsteller des 19. Jahrhunderts getrieben, aber es war nicht Mode, davon zu sprechen. Seitdem haben sich die Standesanschauungen auch in Deutschland merklich geändert, so daß sich auch der snobische Honorarexpert überlegen sollte, ob er nicht doch besser täte, seine eigenen wirklichen Entdeckungen selbst zu fruktifizieren, als sich gegen Entgelt mit gewundenen stilistischen Ausreden doch manchmal für Bilder einzusetzen, zu denen er seinen Freunden nicht raten könnte. Aber vielleicht hat dieser Expert nicht so viel Vertrauen zu seiner produktiven Kennerschaft, und auch sein Snobismus ist nur eine Maske, die die Unsicherheit seines Kunsturteils kaschiert, und er ist seines Erfolges als Entdecker im Grunde nicht sicher; dann ist er aber auch keiner besonderen Rücksicht wert.

Es wäre ungerecht, hier nicht der Honorarexperten zu gedenken, die trotz der oben angedeuteten Schwierigkeiten ihrer Position mit ebenso großem wissenschaftlichen wie wirtschaftlichen Erfolg gearbeitet haben. Ich denke an Persönlichkeiten, für die einzutreten auch einem prinzipiellen Gegner eine Ehre sein muß, selbst wenn man ihnen Fehlurteile nachweist. Dem Verfasser ist kein Kunstexpert bekannt, der für eine moderne Fälschung nicht einmal eine Expertise gegeben hätte. Daher darf niemand die bona fides eines Experten anzweifeln, weil er sich die Anerkennung eines falschen Bildes honorieren ließ, solange seine hochgeachteten Kollegen solche Urteile gratis abgeben.

Es ist zweierlei: eine Institution bekämpfen oder ihre Träger. Ich bekämpfe die Institution in ihrer heutigen Form, weil sie ihre Träger den Gefahren einer schiefen Position aussetzt. Diese besteht darin, daß der Honorarexpert dem dauernden Druck der wirtschaftlich Interessierten Widerstand leisten soll, während er von der gleichen Partei nach dem Grade der Befriedigung ihrer Wünsche honoriert wird. Es ist nicht vorstellbar, daß viele Experten aus diesem Dilemma unangefochten herausgehen, und diese wenigen werden zugeben müssen, daß eine betriebsame Gruppe von Geschäftsexperten die Vorstellung von den großen Meistern durch gewagte Zuschreibungen dauernd verunklärt. Wo mala fides vorliegt, ist der Fall verhältnismäßig einfach. Aber das Traurige ist ja gerade, daß ein solcher Expert aus einer gewagten Zuschreibung eine zweite und dritte rechtfertigt, sich selbst rechtfertigen muß, und sich schließlich eine völlig verbogene Vorstellung von dem Meister aneignet. Von überall her hört er nur Zustimmung. Sammler und Händler beglückwünschen ihn zu seiner neuen Einsicht, denn sie partizipieren oder hoffen, von der weitherzigen Kritik zu profitieren. Und endlich liegt der eigene Vorteil des Experten in der Verteidigung der Fehler.

Der Kunsthändler bemüht sich um die Expertise, nicht um innere Zweifel zu bannen, oder um brennenden Wissensdurst zu befriedigen, sondern weil er weiß, daß seine Kunden den Schein beim Kauf fordern. Die Expertise stellt also immer eine Ankaufsempfehlung dar, denn bei der Redaktion des Wortlautes muß der Expert jede objektive Feststellung unterdrücken, die dem oben angedeuteten Zweck des Papieres widerspräche. Daher ist die gemeinsame Beratung zwischen Händler und Experten bei Niederschrift der Expertise die Regel. Eine der entscheidendsten Eigenschaften für die Wertbestimmung eines alten Gemäldes ist z. B. seine Erhaltung, aber kein Kunsthändler würde eine Expertise honorieren, die den Zustand kritisch beurteilte. Dies beweist schon, was ja auch jeder Expert weiß, daß die Expertise nichts ist als ein Empfehlungsschreiben in der Form einer objektiven Tatsachenfeststellung. Entkleidet man also die folgende Erklärung: „Das umstehend photographierte Gemälde ist ein eigenhändiges Werk des Raphael", ihrer Expertisenform, so bleibt die Kaufempfehlung zurück unter der Begründung, daß der Expert an die Autorschaft Raphaels glaube. Ist dies aber der Sinn der Expertise und der Grund der Honorierung, so muß es doch auch jedermann in die Augen fallen, daß die Bezahlung einer solchen Erklärung durch den Verkäufer seine großen Bedenken hat.

Selbst unbezahlte Expertisen stellen einseitige Kaufempfehlungen dar, weil sie auf Einladung des alten Besitzers und meist sogar in seinem Hause geschrieben sind. Eine gewisse Zurück-



Südfrankreich. 1. Hälfte 15. Jahrh. / St. Hieronymus bei der Übersetzung der Evangelien
Holz. 140×80 cm
Ausgestellt in der Galerie Hinrichsen-Lindpaintner im Künstlerhaus, Berlin

haltung in der Kritik wird sich auch hier der Expert auferlegen müssen. Darum sollten die Sammler auf die Expertisenscheine, die der Händler ihnen übergibt, keinen großen Wert legen, sondern den Rat der Kenner selbst einholen, soweit sie eines solchen bedürfen, im übrigen aber den Verkäufer mit der vollen Verantwortung für seine Erklärungen belasten. Dann würden die Preise der teuersten Gemälde fallen, die der guten unexpertisierten oder unbenannten steigen, die Kunsthändler wieder zu eigenem Bilderstudium angeregt werden, die kenntnislosen Eindringlinge sich zurückziehen, das Niveau der Kunstzeitschriften sich heben, die Resultate der Kennerschaft zunehmen und die Sammler vor den großen Verlusten bewahrt bleiben, die eine übertriebene Einschätzung der Expertisen oft zur Folge haben.

Kennerschaft ist eine Kunst, da läßt sich nichts beweisen, wie in der Wissenschaft. Infolgedessen wird ein neuer Kenner die Zusammenhänge anders sehen und manche Bilder umtaufen. Sind unter solchen Umständen die ungeheuren Unterschiede im Marktwert zweier künstlerisch gleichwertiger Bilder gerechtfertigt, nur weil der Expert bei der Zuschreibung des einen der beiden schwankt, und gründet sich der erstaunliche Unterschied im Preis nicht auf eine Überschätzung des Wahrheitswertes der Zuschreibung? —

Wer Dokumente von der Hand der großen Meister sein eigen nennen will, nicht Kunstwerke um ihres Kunstwertes willen, der wende sich an die Autographenhändler. Sie werden ihn billiger bedienen, und er kann der Hand der Meister sicher sein. Bei alten Gemälden ist ein leiser Zweifel an dem Grad der Eigenhändigkeit fast immer möglich. Nur der heute noch erhaltene sichtbare Kunstwert legitimiert das Gemälde als wertvoll.

Die Expertisenwirtschaft droht den früher so hochstehenden Ruf der deutschen Kunstforschung herabzusetzen und den deutschen Kunsthändler zu diskreditieren. Es gibt zu denken, wenn selbst schon in Amerika von Sammlern manchmal bemerkt wird, die Händler sollten nicht glauben, der Zettel eines Doktors rechtfertige große Preise, zuerst müsse einmal die Qualität hohe Geschmacksforderungen befriedigen können. Mag man vielleicht auch in Amerika den dekorativen Faktor für unsere Begriffe überschätzen, so ist doch in jedem Falle eine rein „wissenschaftliche" Wertbestimmung n u r nach dem vermeintlichen Urheber, noch bedenklicher. Denn in der ersten Urteilsart liegt doch wenigstens das Zugeständnis, daß das Sammeln dem Zwecke des künstlerischen Genusses diene.

Nichts ist so ermüdend wie die Bekämpfung der Zuschreibung eines geschmacklosen Kunstwerkes an einen großen Meister. Mit dem akademischen Beweis der Übereinstimmung der Stilmerkmale kann man die törichtesten Kunsturteile wissenschaftlich rechtfertigen, denn warum sollte eine Schülerarbeit oder eine zeitgenössische Kopie f r e m d e Stilelemente aufweisen? Nur eines kann man nicht wegdiskutieren: den schlechten Eindruck, den ein minderwertiges Gemälde auf den ungelehrten künstlerisch empfindenden Beschauer macht. Man mag ihn durch solche „Beweise" ermüden, man wird ihn aber niemals überzeugen.

Die oben charakterisierten Mängel des Expertisenbetriebes sind allen Beteiligten bekannt und unter ihnen dauernd Gegenstand der Unterhaltung. Alles seufzt unter dem Joch dieser Institution. Aber merkwürdigerweise gilt es wie ein Dogma, daß daran nichts zu ändern sei, und daß jede öffentliche Diskussion darüber vermieden werden müsse. Nun haben sich aber die Zustände in der letzten Zeit so verschlimmert, daß der Versuch, doch Widerstand zu leisten, auch pessimistische Kreise interessieren sollte.

Es wird die Neigung bestehen, die folgenden Vorschläge dahin zu deuten, daß der Einfluß des Kenners auf den Sammler eingeschränkt werden soll, obgleich der Verfasser glaubt, daß die Durchführung seiner Vorschläge diesen Einfluß stärken würde. Was aber bekämpft werden muß, ist eine für den Gemäldesammler undurchsichtige geschäftliche Beziehung zwischen Händler und Experten.

Hier begnügt sich der Verfasser allerdings nicht mit einem Verfahren, das eine formale Unabhängigkeit des Urteils respektiert, sondern glaubt, daß sowohl Händler als auch Experten gewisse Prinzipien anerkennen sollten, die der Bekämpfung der Mißstände dienen und den Honorarexperten vor Mißdeutung seiner Tätigkeit schützen.

Zu diesem Zweck werden die Kunsthändler eingeladen, die folgenden Grundsätze anzuerkennen und im Handel zu beachten:

1. Selbstachtung der Bilderhändler erfordert, daß sie die volle gesetzliche Haftung für die Eigenschaften des verkauften Gemäldes übernehmen. Sie dürfen daher die Expertise eines

Kunstexperten als Ersatz für eigene Kennerschaft und Verantwortung nicht an einen Sammler mit dem verkauften Gemälde zusammen veräußern.
2. Händler und Sammler stehen, wie in jedem Geschäft des Güteraustausches, in einem Interessengegensatz zueinander. Die Expertise gibt vor, die Interessen des Käufers zu schützen, der sie im Vertrauen auf die überlegene Einsicht des Experten zur Bedingung des Kaufabschlusses gemacht hat. Um die unanhängige Beratung durch den Experten zu gewährleisten, muß daher die Honorierung der Expertise durch den Käufer erfolgen.
3. Soweit der Händler Käufer ist, kann er sich eines Experten bedienen. Diese Expertise dient aber nur der persönlichen Information, und darf unter keinen Umständen beim Verkauf dem Sammler überlassen werden.
4. Die Beratung des Sammlers oder Händlers als Käufer wird je nach den Grundsätzen des Experten eine bezahlte oder unbezahlte Tätigkeit sein. Die Bezahlung ist statthaft. Der Händler ist auch, wofern es seinen persönlichen Grundsätzen nicht widerspricht, auf Wunsch bereit, die Einholung dieser Expertise dem Sammler abzunehmen, aber er vermittelt sie nur als eine Anfrage des Käufers und verpflichtet sich, sie dem Käufer voll in Rechnung zu setzen, wofern sie gegen Honorar erfolgt ist.

Zu diesen vier Grundsätzen einige Erläuterungen:
Die vier Sätze wiederholen denselben Gedanken mehrfach. Es kommt aber hier nicht auf die logische Form an, sondern auf größte Deutlichkeit und Anwendbarkeit auf praktische Fälle.
Die Grundsätze respektieren den Standpunkt der Experten, die für ihre Arbeit ein Honorar fordern. Suchen auch die Grundsätze, den geschäftlichen Verkehr des Experten mit den Händlern einzuschränken, so begünstigen sie doch auch wieder entsprechend den mit den Sammlern. Allerdings werden die Sammler die Höhe der Expertenhonorare erfahren. Doch kein anständiger Expert wird das Vertrauen des Käufers in die Objektivität seines Urteils durch heimliche Honorare von seiten des Verkäufers enttäuschen wollen.
Daß die Verweigerung der schriftlichen Expertise dem Handel gegenüber durchführbar ist, hat ein sehr geachteter und viel um Rat gefragter Kenner bewiesen, der sich nur auf Anfrage des endgültigen Käufers, des Sammlers, schriftlich äußert, um den Handel mit seinen Scheinen zu verhindern. Hiermit benimmt er sich aber den oben aufgestellten Grundsätzen entsprechend.
Aber am meisten würde aus der neuen Regelung der Sammler Nutzen ziehen, denn er träte in eine nähere persönliche Beziehung zu dem Experten, er würde von seiner Erfahrung mehr profitieren, zugleich auch den Grad seiner Zuverlässigkeit herausfinden und sich somit bald im klaren sein über den innern Wert der Dokumente, die der Expert ihm ausstellt.
Der Einwand, nach dem vorgeschlagenen Verfahren gingen die Lasten der Expertisenhonorierung auf den Käufer über und verteuerten ihm das Bild, wird den Sammler nicht schrecken. Denn baut er sich beispielsweise ein Haus, so glaubt er auch nicht billiger davon zu kommen, wenn er den Architekten nicht selbst bezahlt, sondern diesen sich an dem Baulieferanten schadlos halten läßt. Ganz im Gegenteil: er wird den, der ihn gegen die Lieferanten zu verteidigen hat, großzügig honorieren und die Annahme von Honoraren von der Gegenseite streng verbieten.

Der Verfasser will nicht behaupten, daß die bekannten Honorarexperten entgegen ihrer eigenen Überzeugung ein Gemälde einem großen Meister zuschreiben. Aber wie dem Sammler nicht die volle Objektivität über seine eigenen Bilder und dem Verkäufer nicht die über seine Ware ohne weiteres zugebilligt wird, so hat man auch das Recht, die Befürchtung auszusprechen, daß die kritische Disposition des Experten leide, wenn sein finanzieller Vorteil dabei in Frage steht. Auch Ärzte und Anwälte sind bei Ausübung ihrer Erwerbstätigkeit an bestimmte Grundsätze gebunden. Sie haben den Zweck, ihre Handlungen vor Mißdeutungen zu schützen, und sind von ihren Berufsvertretungen selbst aufgestellt, können daher nicht als eine Verdächtigung der Ärzte und Anwälte im allgemeinen angesehen werden.
So brauchten die Honorarexperten aus den den Kunsthändlern empfohlenen Grundsätzen nur die sie betreffenden Konsequenzen zu ziehen, um vielerlei Mißdeutungen zu verhüten. Der sie betreffende Grundsatz ließe sich etwa folgendermaßen formulieren:
Der Expert lehnt es ab, Verkäufern von Gemälden Expertisenscheine, die beim Verkauf weitergegeben werden, auszuhändigen. Er ist aber bereit, sich Kaufinteressenten gegenüber auf Befragen zu äußern. Für diese Expertise fordert er ein Honorar.

Endlich seien einige Bemerkungen über die Experten gestattet, die den Grundsatz haben, Expertisen ohne Honorar zu geben. Nicht selten empfinden sie ihre Tätigkeit als eine recht entsagungsvolle, da sie mit unendlich vielen schlechten Bildern gelangweilt werden, ehe sie ein gutes expertisieren dürfen. Denn da sie fast nur besucht werden von Eigentümern, die nicht Eigentümer bleiben wollen, so bemüht man sie selten um Aufklärung zu erhalten, sondern um sich ihrer bei einem beabsichtigten Geschäft zu bedienen. So werden die Experten wider ihren Willen zu wichtigen Faktoren schwebender Geschäfte, oft sehr großer Geschäfte, wobei sie beobachten, daß Nuancen im Ausdruck ihrer Erklärungen Hunderttausende Gewinn oder Verlust bedeuten können, obgleich sie selbst, nachdem sie den Zettel los sind, fast nie mehr etwas über das Schicksal der expertisierten Gemälde hören, nur noch die Chance haben, bei Irrtum — der ist von Zeit zu Zeit unvermeidlich — oder vermeintlichem Irrtum oder aus andern Gründen in lästige und zeitraubende Händel hineingezogen zu werden. Manchmal zeiht man sie auch der Parteilichkeit für diesen oder jenen Händler, was ebenso schwer zu beweisen wie zu widerlegen ist.

In diesen Bezirken gilt es als ausgemacht, daß solche Mißstände unvermeidbar seien und daß der Handel die Institution heute nicht mehr entbehren könne. Die Sammler kauften eben nicht mehr ohne ihre Hinzuziehung. Aber immer werden temperamentvolle, geborene Liebhaber da sein, heute schon übergenug für den geringen noch beweglichen Vorrat guter alter Gemälde. Diese Liebhaber werden sich auch ohne die Fiktion der Gefahrlosigkeit, die die Expertisenwirtschaft vortäuschen will, der Sammelleidenschaft hingeben, sei es als Händler oder als Sammler. Sie, die Sammler aus Temperament, sind sogar — mag der Trieb auch in der mannigfaltigsten Weise mit unsachlichen Ambititionen verbunden auftreten — unter den erfolgreichen Liebhabern die Mehrzahl.

Darum soll auch der Expert, der keinen materiellen Vorteil aus seiner Expertentätigkeit zieht, seine Patienten nicht unterschätzen. Für den seriösen Händler ist der Gang zu dem Experten eine wahre Pein. Durch eingedrungene Elemente — neuzeitliche Händler und Sammler — ist das Bildergeschäft so profaniert worden, daß auch Gemäldehändler, die durch ihre Fähigkeiten Anspruch auf diese Berufsbezeichnung haben, sich dem neuen Brauche fügen und einen Expertisenzettel von dem Kenner erbitten müssen. Denn der neue Typ Händler hat dem neuen Typ Sammler eingeredet, daß dieser Zettel das gekaufte Objekt zu einer sicheren Kapitalsanlage mache, und hat damit den seriösen Bilderhändler alten Stils aus dem Felde geschlagen, der ein gutes Gemälde wegen seiner Qualität und auf eigenes Risiko kaufte, und deswegen das Recht zu haben glaubte, es ohne das Placet eines Dritten weiter verkaufen zu dürfen, nach Analogie der Geschäfte des Antiquitätenhandels.

Heute entbehrt das Bildersammeln fast schon ganz des Elementes der Phantasie und des Anreizes, sich durch eigenes Studium einen Vorsprung vor seinen Konkurrenten zu sichern. Übertriebener Glaube an die Unfehlbarkeit des Eichungsamtes lähmt die Entschlußkraft, selbst nach dem Rechten zu sehen, und nimmt vielen an sich begabten Liebhabern den Mut, ein Gemälde hochzuschätzen und gut zu bezahlen, das noch nicht durch die „gesicherte" Zuschreibung an einen bekannten Meister als wertvoll gerechtfertigt worden ist. Die Bilderhändler, die trotzdem ihrem eigenen Urteil folgen, tun gut, sich eine Privatsammlung anzulegen, bestehend aus all den „Nieten", zu denen der Betrieb die guten Gemälde stempelt, deren Autor den Experten nicht mit Namen bekannt ist. So bleibt wenigstens die Chance, daß die Zukunft ihnen die Rechtfertigung zugesteht, die die Gegenwart ihnen verweigert, die anonyme Werke nicht beachtet.

Stehen sich überhaupt die Sammler bei dem heutigen Zettelbetrieb besser als früher? — Kaum, denn erstens muß der Händler den Verkaufspreis der Gemälde, die auf große Namen expertisiert sind, beträchtlich erhöhen, um sich zu entschädigen für die ebenso guten, die nicht getauft werden konnten, und daher unverkäuflich blieben; dann aber auch gingen — ich spreche allein von meinen eigenen Beobachtungen — in den letzten Jahren infolge Kunstfehler von Experten den Sammlern Millionen verloren. Zweitrangige oder bis zur Fälschung übermalte Gemälde sind zu exorbitanten Preisen verkauft worden, nur weil sie die Expertise eines Kenners in einer schwachen Stunde erhalten hatten. Es ist dabei als sicher anzunehmen, daß mancher dieser Kenner trotzdem den Verkauf verhindert hätte, wenn der Sammler ihn direkt um eine Auskunft oder um Rat gebeten hätte, wie oben dringend empfohlen worden ist.

Das dauernde Fragen nach schriftlichen Expertisen muß den seriösen Bilderhändler verbittern,

und schließlich stellt er sich nicht ganz ohne Berechtigung auf den Standpunkt, daß der Sammler, der nur auf Grund der zu liefernden schriftlichen Expertise eines Dritten kauft, die Meinung des Verkäufers nicht achte, daher auch keinen Anspruch auf seinen aufrichtigen Rat habe. Aus allen diesen Gründen verdient das Verfahren an französischen Museen Nachahmung, wo die Kunsthistoriker die Abgabe von schriftlichen Expertisen an Händler ablehnen. Die Sprechstunde der Museumsdirektoren würde so wenigstens von der großen Zahl derer gemieden, die die Kenner mit schlechten Bildern überlaufen in der Hoffnung, sie doch einmal zu einem Fehlurteil bewegen zu können, das sich geschäftlich verwerten läßt. Diesen Leuten steht der Expert, der kein Honorar nimmt und durch sein Amt jedermann zugänglich ist, jetzt schutzlos gegenüber.

Alle diese Unzuträglichkeiten würde der Expert vermeiden, der die Ausstellung von Scheinen ablehnt. Wer ihn besucht um der Belehrung willen und weil er seines Rates bedarf, braucht ja auch keinen Schein. Es ist auch nicht einzusehen, welches berechtigte öffentliche Interesse den Dokumentenbetrieb an den Museen entschuldigt, liegt jedoch ein öffentliches Interesse vor, so müßte der Staat eingreifen und Experten ad hoc anstellen. Nach meiner persönlichen Meinung würde sich eine solche staatliche Institution durch Inflation der Papiere zwar bald ad absurdum führen, aber dann wäre das Publikum wenigstens geheilt und einer vernünftigen Einschätzung der Werte wieder zugänglich.

Kürzlich erschien ein Aufsatz, worin die Ausfuhr alten Kunstgutes beklagt und ein eigentümliches Mittel dagegen vorgeschlagen wird: die weltberühmten deutschen Experten sollten ausländischen Händlern, die aus Deutschland Kunstwerke ausführen, zur Strafe die Expertisierung von Bildern verweigern. Nichts beleuchtet das Krankheitsbild besser als dieser Vorschlag. Die Verwirrung ist eben schon so groß, daß viele Leute meinen, sie, die Experten machten aus freiem Ermessen den Holbein oder Rembrandt erst zu einem echten Bilde und sonst sei das Bild für den Kunsthandel unverwendbar, gleichsam ein Scheck, der die Unterschrift noch braucht.

Kein Expert kann einen Rembrandt machen, nur Rembrandt selbst war dazu imstande. Der Expert kann nur einen falschen Rembrandt machen und es ist nicht einzusehen, warum nur mißliebige Ausländer und nur zur Strafe von solchen Danaergeschenken ausgeschlossen sein sollen.

Geschnitztes und lackiertes Kanapee mit Aubusson-Tapisserieüberzug. Zeit Louis XV. 6 Fuß 5 inches lang. / Aus der in den American Art Galleries stattgehabten Versteigerung der Kunstsammlung der verstorbenen Mrs. W. Salomon

Vincent van Gogh — Die Zugbrücke. Arles 1888

Aus der Van Gogh-Ausstellung bei Paul Cassirer, Berlin

RUNDSCHAU

AUSSTELLUNG GOTISCHER KUNST IM KÜNSTLERHAUS BERLIN

Die gotischen Bildteppiche des Klosters Wienhausen haben im vorigen Heft des Cicerone die verdiente Beachtung und Würdigung gefunden. An dieser Stelle sollen zur Ergänzung die Objekte nachgetragen werden, die in der Ausstellung des Künstlerhauses den Wienhausener Stickereien gleichsam als Folie hinzugesellt worden sind. Müßig die Frage, ob die die Ausstellung abrundenden Stücke den Wandteppichen an Qualität ebenbürtig sind. Die Reihe der Teppiche wird durch große dekorative flandrische Gobelins aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts abgeschlossen, die bereits aus dem Gebiet des Gotischen in die Renaissance hinüberreichen. Eine Folge von vier mit Silber durchwirkten Teppichen mit Darstellungen aus der Laurentius-Legende verbindet gotisch archaisierende Motive mit oberitalienischen Schmuckformen der Renaissance, während der Teppich mit der Darstellung Amors vor dem Richterstuhle (Abb.: Goebel, Wandteppiche I., Abb. 246) nicht nur formal, sondern auch bildinhaltlich ganz der Renaissance angehört. So sind die Grenzen der Ausstellung weitergespannt, als ihr Titel „Gotische Kunst" vermuten läßt.

Unter den Skulpturen sind die beiden Werke des Tilman Riemenschneider an erster Stelle zu nennen. Die Relieftafel, Christus im Hause Simons, vom rechten Seitenflügel des Münnerstädter Altars von 1490 bis 1492, ein Frühwerk des Meisters, ist schon seit langem bekannt und gerade in letzter Zeit in den beiden Büchern über Riemenschneider von Justus Bier und Hubert Schrade eingehend gewürdigt worden. Anders die wahrscheinlich aus der Creglinger Zeit des Meisters (um 1504) stammende Madonna mit Kind (Abb.), die sich durch meisterhafte Behandlung des Holzes als eigenhändig legitimiert.

Weiterhin: ein halblebensgroßer stehender König mit Schild, der an den Meister des schönen Brunnens in Nürnberg erinnert, in alter Fassung; ein Laute spielender Engel aus der Schule des Veit Stoss; eine Kreuzabnahme mit Christus und Joseph von Arimathia, wohl Fragment einer größeren vielfigurigen Arbeit, gegen Ende des 15. Jahrhunderts

Vincent van Gogh — Bauerngehöft. Auvers 1890

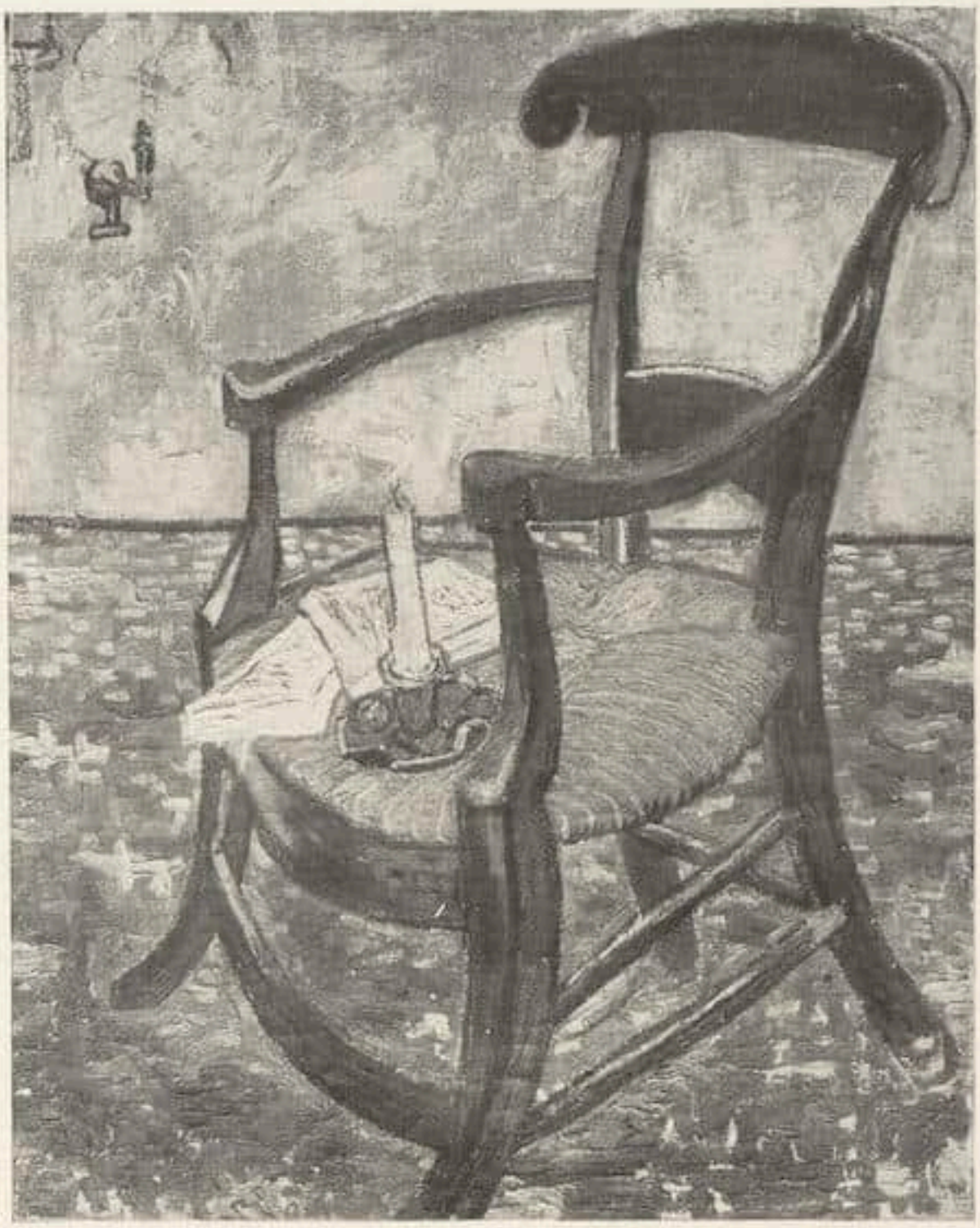
Aus der Van Gogh-Ausstellung bei Paul Cassirer, Berlin

in Schwaben entstanden; die beiden Heiligen Laurentius und Stephanus in Gewändern mit lebhaft knittrigen Falten in der Art des kurz nach 1500 tätigen Meisters von Heiligenblut (Südtirol); eine um 1520 in Augsburg entstandene Marienkrönung, die leider ihre alte Fassung bis auf geringe Reste verloren hat; eine stehende Madonna aus Köln vom Ende des 14. Jahrhunderts, deren Typus in zahlreichen freien Repliken vorkommt; eine leidenschaftlich bewegte, kleine Holzfigur eines Schächers am Kreuz der Schule von Kalkar um 1520.

Unter den Gemälden fällt vor allem der an neapolitanische Bilder der Mitte des 15. Jahrhunderts anklingende Hieronymus im Gehäus auf, der im Katalog wohl fälschlich zu der Schule von Avignon in Beziehung gebracht wird. Das Bild, noch heute in seinem alten, oben baldachinartigen Rahmen, zeichnet sich durch kräftiges Kolorit vor hellem grau-weißem Grund wie durch feine, stillebenhaft sachliche Darstellung aus (Abb.). Eine nicht im Katalog enthaltene Anbetung der Könige, die einem schwäbischen Künstler um 1450 zugeschrieben wird, ist eher tirolischen, bzw. salzburgischen Ursprungs. Von guter Erhaltung ist die Madonna des um 1460 in Köln unter niederländischem Einfluß tätigen Meisters der Verherrlichung Mariae; interessant der Tod Mariae des ebenfalls an niederländischer Kunst geschulten Meisters des Schottenaltars, ein Bild, dessen Rückseite sich in der Wiener Galerie befindet. Schließlich zwei Bildnisse: das Porträt einer jungen Frau in reicher Tracht von Lucas Cranach und das in schwarz, rot, weiß gehaltene Brustbild eines bärtigen Mannes eines niederdeutschen Meisters um 1530, der in der Weise des Ludger tom Ring arbeitete.

* * *

In der Kunsthandlung Hugo Perls findet eine Ausstellung altdeutscher und altniederländischer Gemälde des 15. und 16. Jahrhunderts statt. Der von M. J. Friedländer eingeleitete Katalog verzeichnet Gemälde von Christoph Amberger, Jörg Breu, Lucas Cranach, dem Meister von Frankfurt, Marten van Heemskerck, Hans von Kulmbach, Quentin Massys, dem Meister des Marienlebens, Hans Muelich, Jan Mostaert, Michael Pacher, Wolf Traut u. a. S

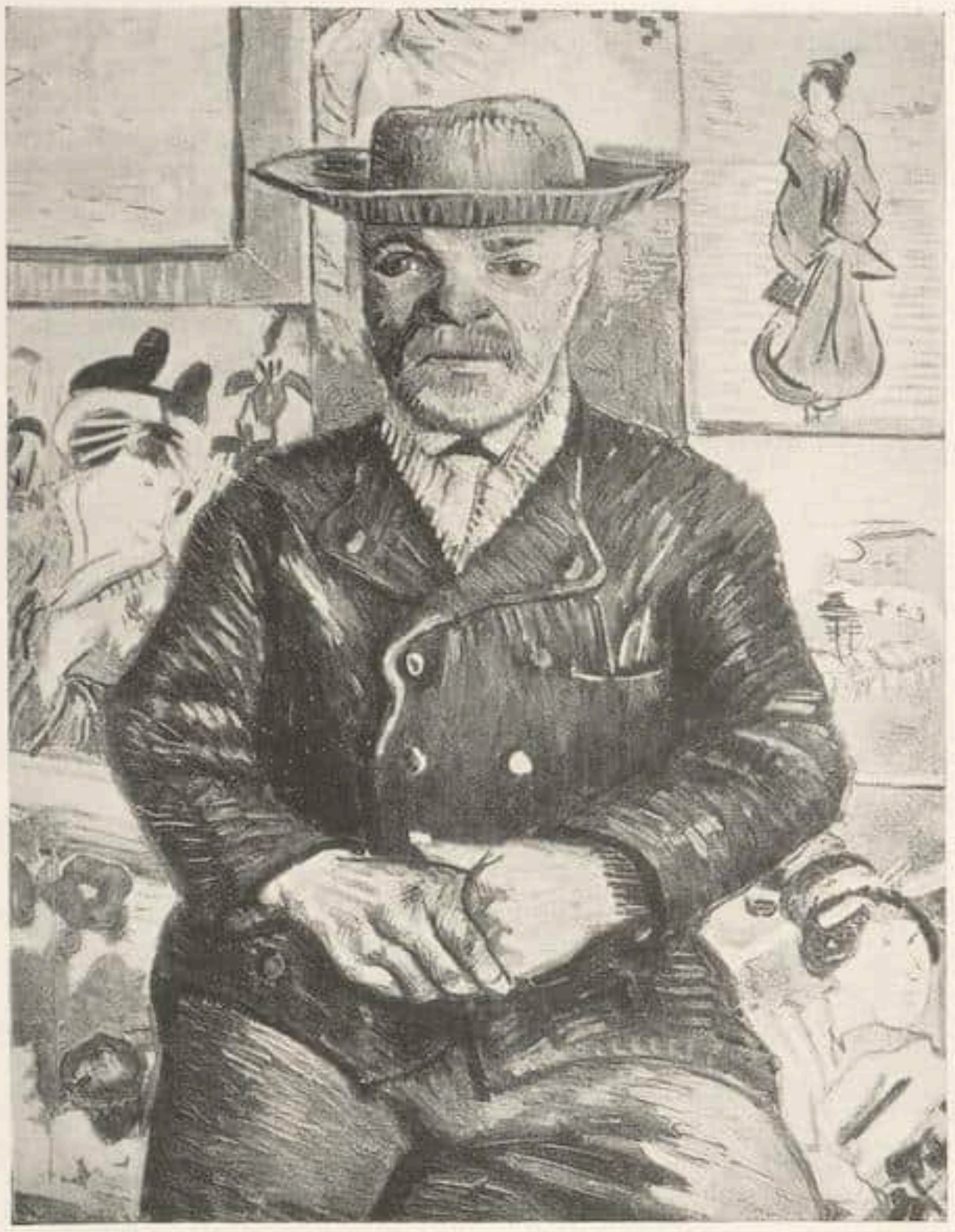


Vincent van Gogh Der Stuhl von Gauguin. Arles 1888

Aus der Van Gogh-Ausstellung bei Paul Cassirer, Berlin

VAN GOGH BEI CASSIRER

Man erinnert sich noch der ersten Ausstellung, die Paul Cassirer an der gleichen Stelle kurz vor dem Kriege veranstaltete und von der man behaupten darf, daß sie zusammen mit der Sonderbundausstellung in Köln 1912 den Weltruhm van Goghs einleitete. Sie war europäisch repräsentativ. Ein Teil ihrer Werke ist heute fester Bestand der Museen des In- und Auslandes. Seitdem glaubt man van Gogh zu kennen, nicht zuletzt auch dank Meier-Graefes kostbarem „Vincent", und erlebt dennoch, angesichts jeder neuen Darbietung dieser Art, immer wieder Überraschungen. Bei Otto Wacker sieht man noch den Zeichner van Gogh in einem völlig neuen Licht, da gestattet die Cassirersche Schau, die viel unbekanntes Material, das noch der Familie des Künstlers gehört, und aus selten gezeigtem deutschen Privatbesitz vereinigt, eine sehr gründliche Erweiterung unserer Anschauung vom Wesen der van Goghschen Malerei. An Stelle der repräsentativen und weltbekannten Bilder, an denen es trotzdem nicht fehlt, treten Dokumente von mehr anonymen Grade, doppelt interessant, weil sie stärker die Anfänge und den Ablauf der beiden Pariser Jahre beleuchten. Ungemein schwer und erdgebunden dieser Vincent, der in Nuenen 1884 bis 1885 malt und sich noch aus altmeisterlichen Reminiszenzen heraus an die Kunst heranschiebt. Dann dieser Umschwung bei der Berührung mit dem französischen Impressionismus und Japonismus in den Jahren 1886 bis 1887. — Und zuletzt der Ausbruch aus allem Zeitgenössischen und Durchbruch in das eigene Land künstlerischen Sehens und Erlebens, der durch den Aufenthalt in der Provence gekennzeichnet ist. Dieser van Gogh, der da um die letzten Möglichkeiten der Farbe ringt, dessen künstlerische Klarheit sich — so paradox es klingt — in dem Maße verdichtet wie die Kräfte des Geistes verblassen, ist al-



Vincent van Gogh — Le père Tanguy. Paris 1887

Aus der Van Gogh-Ausstellung bei Paul Cassirer, Berlin

lein das Wunder — und auch da ist die Ausstellung reich an weniger bekannten Bildern, die den Blick in die Seele dieses von Qualen und Visionen gleichmäßig getriebenen Künstlers öffnen. Jeder Tag dieses Kampfes, gezeichnet durch ein Blutopfer der Seele, jeder Aufschrei aus der Qual ein Demant der Malerei.

Man muß — will man den vollen Genuß einer solchen Ausstellung haben — sehr langsam von Bild zu Bild gehen, lange verweilen auch vor den unscheinbareren Dingen, um ohne Ressentiment die Gnade des Lichtes zu empfangen, so wie es zu Vincent gekommen ist. Dann verstehen wir vielleicht, daß die sogenannte „Tragik" des Genies in diesen zwei Jahren durch die höchste schöpferische Wollust ausgeglichen worden ist.

B

LIEBERMANN AUS FRANKFURTER PRIVATBESITZ

Der Privatbesitz Frankfurts an Bildern des 19. und 20. Jahrhunderts gewinnt Repräsentation. Kaum sind die Pforten des „Kunstverein" mit der ausgezeichneten französischen Schau aus Frankfurter Sammlungen geschlossen, so stellt M. Goldschmidt & Co. Max Liebermann aus: 57 Bilder, darunter kein einziges verkäufliches Werk. Verblüffend, wie die Seemannsleute in dem frühesten Gemälde „Die Lotsenstube" (72) auf einer einfachen, an die Wand gestellten Bank in schweren Holzschuhen durch die duftige Tongebung der lockeren Farben und die Harmonie von Grau und Beige aus der realen Wirklichkeit in eine Welt zeitlosen Seins gehoben sind. Auffallend aus derselben Periode auch „Die Feldarbeiterin" von wuchtiger Monumentalität und „Die Straße in

Eduard Arnthal Junges Mädchen
Ausgestellt in der Galerie Flechtheim, Berlin

Zandvoort": eine enge, blanke, helle, holländische Gasse, angefüllt mit froher Bewegung und köstlich gestufter Farbigkeit, dabei chronikhaft wie das Bild eines alten Meisters. Aus späterer Zeit flotte, skizzenhafte Bilder, ein „Konzert" mit einem gedrängten Menschenknäuel in einer Menzel ähnlichen Auffassung und „Im Theater", ein Ausschnitt aus Bühne, Proszenium und Zuschauerraum von kühnen Kontrasten des Hell und Dunkel.

Aus der letzten Epoche fällt der an Farben und Formen üppige „Wanseegarten mit Haus" aus dem Jahre 26 auf, der mit großzüziger Vehemenz hingemalt ist. In dem „Tiergarten" aus dem Jahre 23 leuchtet die Sonne aus grünen Zweigen der Bäume hervor über Equipage, Reiterinnen, Spaziergänger und aufgespannte Sonnenschirme, funkelt auf dem Boden auf, tanzt über die Welt. Verwobenheit von Mensch und Landschaft aller da seienden Gestalt. Lichtvolle Atmosphäre über allem Irdischen. Ein überströmendes Bekenntnis zu jenem lebensbejahenden Pantheismus, dem die Natur „Gott" bedeutete.

Sascha Schwabacher

NOLDE-AUSSTELLUNG IN FRANKFURT

Der Frankfurter Kunstverein hat eine so umfassende Schau von Emil Nolde aus Anlaß seines 60. Geburtstages entbreitet (von 1895 bis 1927), wie sie Frankfurt noch nicht erlebt hat. Außerdem zeigt Schames bei Voigtländer eine Ausstellung von Aquarellen und Zeichnungen des Künstlers.

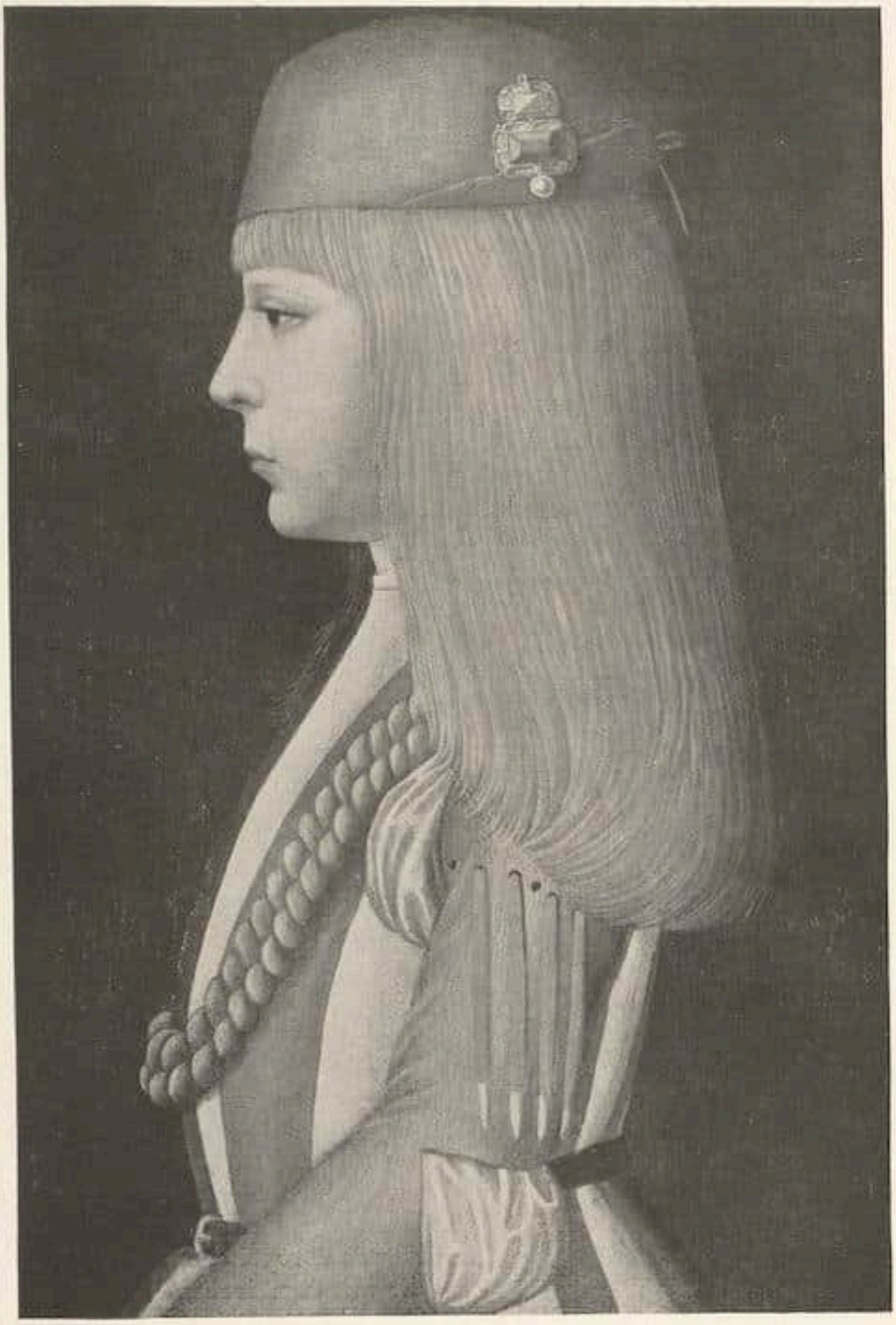
Schon die selten zu sehenden, frühen Werke aus den Jahren 1895 bis 1904, in denen Nolde noch eine impressionistische Sprache führte, wirken wie eine Manifestation des van Goghschen Satzes „Farbe sagt etwas durch sich selbst".

Es erübrigt sich, in dieser Zeitschrift auf das Oeuvre einzugehen, von dem ein beträchtlicher Teil von der Dresdener Jubiläumsausstellung her bekannt ist. Es sei nur das monumentalste Werk, der neunteilige Altar mit der „Kreuzigung Christi" in der Mitte aus dem Jahre 1912 erwähnt. Zugegeben, daß die verschiedenen Bilder von ungleichartiger Gestaltungskraft sind. Aber man sieht diese gleichsam aus Farbe geborenen Schilderungen mit derselben Lust, mit der ein Kind ein farbiges Heiligenbild anstaunt. Die Welt ist wieder voll Wunder und Zauberei, ein König aus dem Orient von märchenhaft mystischer Prächtigkeit. „Heilige Nacht" und „Die Anbetung der drei Könige" haben die legendare Entrückung und Anschauungskraft, wie sie nur eine unmittelbare und naive Schöpfungskraft erfinden kann. Bei Schames stammen die stärksten Blätter noch von Noldes Südseereise (1924): aus Dunkelheit aufglühende, braungoldene Köpfe. Daneben Arbeiten des letzten Jahrzehntes. Auffallend die spanische Varietékünstlerin aus Geld und Orange leuchtend und der Profilkopf einer Frau mit rotvioletten Lippen zwischen himbeerenem Gewand und blauschwarzen Haaren.

Sascha Schwabacher

HOLLÄNDISCHE MALEREI IN DER BORGHESEGALERIE

Für die Zeit vom 18. Februar bis zum 18. April ist eine Ausstellung holländischer Malerei in einigen Räumen der Borghesegalerie geplant. Sowohl die öffentlichen wie die privaten Sammlungen von Holland, Italien und der anderen Staaten Europas werden eine größere Anzahl von Bildern aus ihren Beständen herleihen. Es ist mit Sicherheit damit zu rechnen, daß etwa ein Dutzend von Werken Rembrandts und drei Hauptwerke von Frans Hals, der sonst in öffentlichen Sammlungen Italiens nicht vertreten ist, zur Ausstellung kommen



Bernardino di Conti Bildnis eines Mitgliedes der Familie Sforza
Aus dem Besitz von Wildenstein & Co., New York

werden. Die Auswahl der Bilder für die Ausstellung und die Anordnung derselben, liegt in den Händen des Direktors des Holländischen Historischen Instituts, Dr. G. J. Hoogewerff und des Direktors der Borghesegalerie selbst, Prof. Bertini Calosso. Ein Katalog der Ausstellung, über die noch zu berichten sein wird, wird am Tage ihrer Eröffnung erscheinen.

L. S.

HANNOVER

Die Kestner-Gesellschaft eröffnet das neue Jahr mit einer großartigen Corinth-Ausstellung. Nachdem man in den letzten beiden Jahren so viel Corinth-Ausstellungen zu sehen bekommen hat, wäre es wohl kaum nötig, auf die Veranstaltung der Kestner-Gesellschaft näher einzugehen, wenn die Ausstellung nicht so hervorragend zusammengestellt wäre. Die verwirrende Fülle der großen Berliner Ausstellung war eher dazu angetan, den Gesamteindruck vom Schaffen Corinths zu schwächen, als diese gewaltige Persönlichkeit klar zu umreißen. Die in der Kestner-Gesellschaft gezeigte Auswahl seiner Werke aber läßt den Künstler nur mit seinen reifsten Arbeiten zu Worte kommen und erreicht dadurch ein

Bild von ungeheurer Eindringlichkeit. Am Anfange stehen warme, tonige Aquarelle der 70er und 80er Jahre und eine Gardaseelandschaft 1883 voll romantischer Stimmung. Wieder erweist sich das Bildnis des Vaters von 1887 als eine Leistung von größtem Ausmaße. Marksteine der künstlerischen Entwicklung sind der Ohm Friedrich von 1900 und das Selbstporträt mit dem roten Tuch von 1909, das eine Welt von dem Selbstbildnis mit dem Hut von 1912 zu trennen scheint. Und doch bildet gerade es den Auftakt zu dem, was man heute unter Corinth begreift. Von den Bildern der Spätzeit seien nur das Porträt der Schwiegermutter, Susanna und die beiden Alten und der Ecce homo herausgegriffen. Unvergleichliche Höhepunkte bilden das Berliner Schloß und eine Walchenseelandschaft in ungewöhnlichem Hochformat, denen sich ein Stilleben, Weiße Rosen (der Konfirmationsstrauß), zur Seite stellt. Die Krönung der Ausstellung aber ist das letzte Selbstbildnis.

Gleichzeitig findet in der neuen Galerie Katzer eine Ausstellung Hannoverscher Künstler statt, die durch geschickte Auswahl einen Querschnitt durch das Kunstschaffen Hannovers legt. Es ist diesem Unternehmen, das, wie man hört, allerlei große Pläne hat, nur zu wünschen, daß es in Hannover den Widerhall findet, den es verdient. St

Emilio Malerba † Giovanetta
Aus der vom Leipziger Kunstverein zusammengestellten Ausstellung: Neue norditalienische Malerei (Novecento italiano)

LEIPZIG

Nach einer umfangreichen, höchst interessanten Ausstellung, die die „Wege jüngster deutscher Malerei und Zeichnung" sehr prägnant aufzeichnete, soweit es sich um die gegenstandsbetonte Malerei und Zeichnung handelte, hat der Leipziger Kunstverein als willkommene Ergänzung und Erweiterung dieses Unternehmens eine Zusammenstellung von „Neuer italienischer Malerei" (Novecento italiano) geboten, die durchweg ein sehr beachtliches Niveau zeigt. Hier ist fast durchgehend neues Bildmaterial zu sehen, das bisher auf den außeritalienischen Ausstellungen noch nicht gezeigt wurde. Bei der Auswahl konnten die Erfahrungen der Ausstellungen in Zürich und Hamburg glücklich verwertet werden, so daß ein erfreuliches und lebendiges Ganzes entstanden ist.

Von den namhafteren Künstlern sind Carrà auch mit früheren Arbeiten, die die Entwicklungsphase des Künstlers aus der Zeit der „Valori plastici" anzeigen, und Chirico mit einigen seiner neuesten Konfigurationen vertreten, die den seltsamen Einfluß der modernen Pariser Malerei aufweisen. Casorati kommt leider nicht ganz seiner Bedeutung entsprechend zur Geltung, während die Werke von dem früh verstorbenen Malerba, von Ubaldo Oppi, Pratelli und Salietti den überzeugenden Eindruck hinterlassen, daß die neue italienische Malerei auch über rein malerische Kräfte verfügt, die sich nicht nur wie der hochbegabte Campigli auf dem allgemein bedeutsamen Niveau europäischer Malerei bewegen, sondern die mit dem frohen Bewußtsein einer großen Tradition und einer neuen Zukunft den typischen Charakter ihrer Nation zu wahren suchen. Die Ausstellung zeigt, wie die vorangegangene deutsche Parallelausstellung, vornehmlich Künstler aus der Generation der 40jährigen. Als reiner, sehr überzeugender Impressionist figuriert Arturo Tosi mit einigen von sehr lebendiger Naturanschauung getragenen Landschaften.

Gleichzeitig mit der Ausstellung der jungen Italiener hat der Leipziger Kunstverein eine interessante Sammlung von „Altchinesischen Malereien und Farbholzschnitten" in einem Sonderraum gruppiert. Die Ausstellung erhält dadurch eine besondere Bedeutung, daß hier zum ersten Male von dem lehrhaften Hauptwerk des chinesischen Farbdruckes, dem „Senf-

F. H. Drouais — Bildnis der Marquise de Villemonble

Aus dem Besitz von Wildenstein & Co., New York

korngarten", eine große Anzahl von Blättern methodisch geordnet vorgeführt werden kann aus den frühen, in der Holzschnittechnik sehr sorgfältigen Ausgabe von 1679, dann aus der farbiger gehaltenen guten Kienlung-Ausgabe von 1782 und schließlich aus verschiedenen späteren Ausgaben des 19. Jahrhunderts.

KÖNIGSBERG

Der neue Museumsdirektor Dr. Alfred Rohde hat inzwischen seine Arbeit begonnen und den Königsbergern noch vor Weihnachten im Krönungsgang des alten Schlosses eine Ausstellung „Das Porträt" vorgestellt, die teilweise ihr Material von der hier gewürdigten Danziger Veranstaltung übernehmen konnte. (Siehe „Cicerone" 1927, Heft 23, S. 742.) Dadurch, daß diesmal das ostpreußische Gesicht stärker betont ist, gewinnt die Veranstaltung an Bedeutung auch für den Zuschnitt und das Können der derzeitigen jungen Kunst in Ostpreußen, die in der Ausstellung hauptsächlich durch Maler wie Bischoff, Freymuth und den älteren Wolff, besonders gut vertreten sind. Von den führenden deutschen Künstlern sieht man Hervorragendes von Schmidt-Rottluff, Heckel und Hofer.

n

PRAG

Gäbe es in Prag nicht eine ausgezeichnete junge Architektur, man müßte in punkto „Kunst" hier völlig resignieren. (Aber gerade die jungen Architekten lehnen es ja strikt ab, „Kunst" zu machen!) An eigener Malerei und Plastik wird wenig Wichtiges produziert, und von außen kommt so gut wie nichts herein, ein Umstand, den man bei der sonstigen starken Ideeneinfuhr aus dem Westen schwer versteht. Bleibt nur die übliche Ausstellung der Künstlervereinigung „Manes", bei der man unter Dutzenden wenigstens drei oder vier Maler findet. Aber auch von denen (Filla, Špala, Kremlička, in Ansätzen noch Muzika und Bauch) ist nichts eben Neues zu melden. Die Gedächtnisausstellung für den im Sommer in der Moldau ertrunkenen Bildhauer Otto Gutfreund erstickte in „pietätvollem" Übereifer durch Quantität die paar wirklich feinen Gebilde dieses zarten Künstlers. Auf deutscher Seite gibt die schlecht organisierte „Concordia"-Ausstellung ein etwas wackeliges Bild des derzeitigen deutschen Kunstschaffens, unter dem nur Kars (Paris) und der Bildhauer Vogel (Prag) auffallen. (Daß Kars der einzige in Betracht kommende Prätendent für eine der immer noch unbesetzten Lehrkanzeln an der Akademie ist, um die hier ein hitziger Streit gefochten wird, dem die Tschechen lächelnd zusehen, scheint an den „maßgebenden" Stellen immer noch nicht erkannt zu sein!) Richard Schrötter, von dessen hoffnungsvoller Malerei für das deutsche Kunstleben Prags viel zu erwarten gewesen wäre, hat sich nach seiner erfolgreichen Ausstellung bei Nierendorf jetzt in Berlin etabliert. — Nein, die positive Leistung Prags liegt auf dem Gebiete der Architektur. Da stößt heute eine neue Generation in breiter Front vor und errichtet mitten in der von Barock durchschäumten Stadt klare, reine Bauten eines heutigen Empfindens, deren Beton und Eisengerüst eine Schärfe und Eleganz in das Stadtbild bringen, die wunderlich von den sonst hier gewohnten östlichen Zuständen abstechen. Tyl, Libra, Krejcar, Riha sind Baumeister voll zielbewußten Willens. Sie schaffen eine Physiognomie, die später vielleicht wieder die intimeren Künste der Malerei und der Skulptur beleben könnte. Heute fegen sie energisch alle alte Salonkunst über den Haufen und zucken die Achseln, wenn man vom „Prager Kunstleben" spricht. Schürer

BRÜSSEL

Im Modernen Museum ist kürzlich die gleiche Van-Gogh-Ausstellung eröffnet worden, die im Sommer zuerst in der Basler Kunsthalle gezeigt worden ist. (Siehe Cicerone Heft 15.) Der Besitzerin dieser kostbaren Sammlung, Frau Kröller-Müller im Haag, wurde vom belgischen König der Kronenorden verliehen. In der Tat hat diese Van-Gogh-Ausstellung gerade für Brüssel eine besondere Bedeutung, denn bisher besitzt kein belgisches Museum ein Werk von van Gogh, obwohl der Künstler zu Beginn seiner Laufbahn Schüler der Akademie in Antwerpen gewesen ist und lange Zeit unter den Bergarbeitern im Borinage verbracht hat. Die Sammlung soll übrigens im Januar in Berlin gezeigt werden. n

★

PERSONALIA

Der Direktor des Ostasiatischen Museums in Berlin Dr. Otto Kümmel wurde zum Honorarprofessor an der Berliner Universität ernannt und erhielt gleichzeitig als erster in Europa einen Lehrauftrag für ostasiatische Kunstgeschichte, der besonders zu begrüßen ist und hoffentlich bald auch anderswo Nachahmung findet.

Dr. Walter Riezler, Direktor des städtischen Museums in Stettin, wurde als Nachfolger des verstorbenen Dr. Storck zum Direktor der Karlsruher Kunsthalle ernannt. Riezler nimmt seit Jahren führend an den Bestrebungen des Werkbundes teil, und es ist zu hoffen, daß seine Berufung auch dem modernen Kunstleben in Baden frische Impulse zuführen wird. n

SAMMLER UND MARKT

VOM AMERIKANISCHEN KUNSTMARKT

Der Beginn der Saison war im ganzen vielversprechend. Man hörte von so manchen hochbedeutenden Kunstwerken, namentlich natürlich solchen, die der gegenwärtig herrschenden Mode entsprechen: Rembrandt und andere erste Meister und hervorragende Beispiele der englischen Malerschule des 18. Jahrhunderts, die von den verschiedenen Händlern während des Sommers aus Europa herübergebracht worden waren, zum Teil von den großen Londoner Versteigerungen, und die dann auch recht bald Liebhaber in größerer Zahl, besonders in der noch aufnahmefähigen Provinz, fanden. So gelang es der Firma Howard Young allein in Detroit schon während des September etwa achtzehn bedeutende Gemälde an dortige Sammler zu verkaufen, darunter Gainsboroughs erste Version des „Marktkarrens", die Mr. Young direkt aus der Lord Michelham-Sammlung erstanden hatte und die deshalb nicht auf dessen Versteigerung erschienen war. Desgleichen kaufte ein Detroiter Sammler ein Kindergruppenporträt Romneys um einen wahrscheinlich beinahe phantastischen Preis, denn dieses Bild hatte auf der Michelham-Auktion schon die Riesensumme von 21 000 Guineen gebracht.

Von erstklassigen Werken, die letzthin herübergekommen sind, seien hier angeführt Velasques neuentdecktes, von A. L. Mayer eingeführtes Bildnis der Isabella von Bourbon, das Max Epstein-Chicago erwarb; Rembrandts sogenannter „Admiral Tromp", der nach Boston ging, und sein von Eduard Jonas nach New York gebrachtes frühestes Selbstbildnis aus der Sammlung des polnischen Grafen Tarnowski; der kleine Vermeer aus der Dr.-Rothmann-Galerie in Berlin; eine Madonna des Siennesen Nersccio di Handi, die der bekannte Chicagoer Sammler Martin A. Ryerson seiner reichen Sammlung Primitiver zufügte; ein Wunderwerk Neri di Biccis, das eines der vielen von Geheimrat Drey herübergebrachten Schätze für seine hier neueröffnete Filiale in der fünften Avenue ist und von dem noch später etwas die Rede sein wird; eine Anzahl Gemälde venezianischer Meister der großen Zeit, die Mr. Colin Agnew in seiner Galerie in der 57. Street zu einer erstaunlichen Ausstellung venezianischer Malerei vereinigte, und die u. a. Werke von Bartolommeo Veneto (ein grandioses farbenstarkes Männerbildnis), Veronese, Tintoretto, Bellini, Palma Vecchio, Tiepolo und Guardi umschloß. Und natürlich die Krone aller für diese Saison herübergebrachten Werke ist die einzigartige Benson-Sammlung aus London, die Duveen Brothers im Frühjahr erworben hatten. Von der Serie von vier Tafeln des Duccio haben die Trustees der Frick-Sammlung soeben eine angekauft, wie es heißt, um einen außerordentlich hohen, allerdings der Bedeutung und Seltenheit dieses Werkes entsprechenden Preis. Es stellt Die Versuchung Christi dar und wird später im Zusammenhang mit den drei anderen Duccios der ehemaligen Benson-Sammlung noch eingehender behandelt werden. Ein weiteres Gemälde aus der Benson-Sammlung von Berna da Siena, den kreuztragenden Christus darstellend, ist der Frick-Sammlung von des Testators Tochter, der Miß Helen C. Frick zum Geschenk ge-

Armo Knütgen — Große Pilgerflasche

Aus glasiertem weißen Steingut; ca. 1573, mit dem Jülich-Cleve-Bergschen Wappen. 17½ inches hoch. / Eines von drei ähnlichen Stücken Siegburger Ware, von denen die zwei anderen im Kölner Museum und in der Sammlung Engelgros sind. Früher in der Sammlung Felix Senior

Aus der Sammlung des Dr. John E. Stillwell

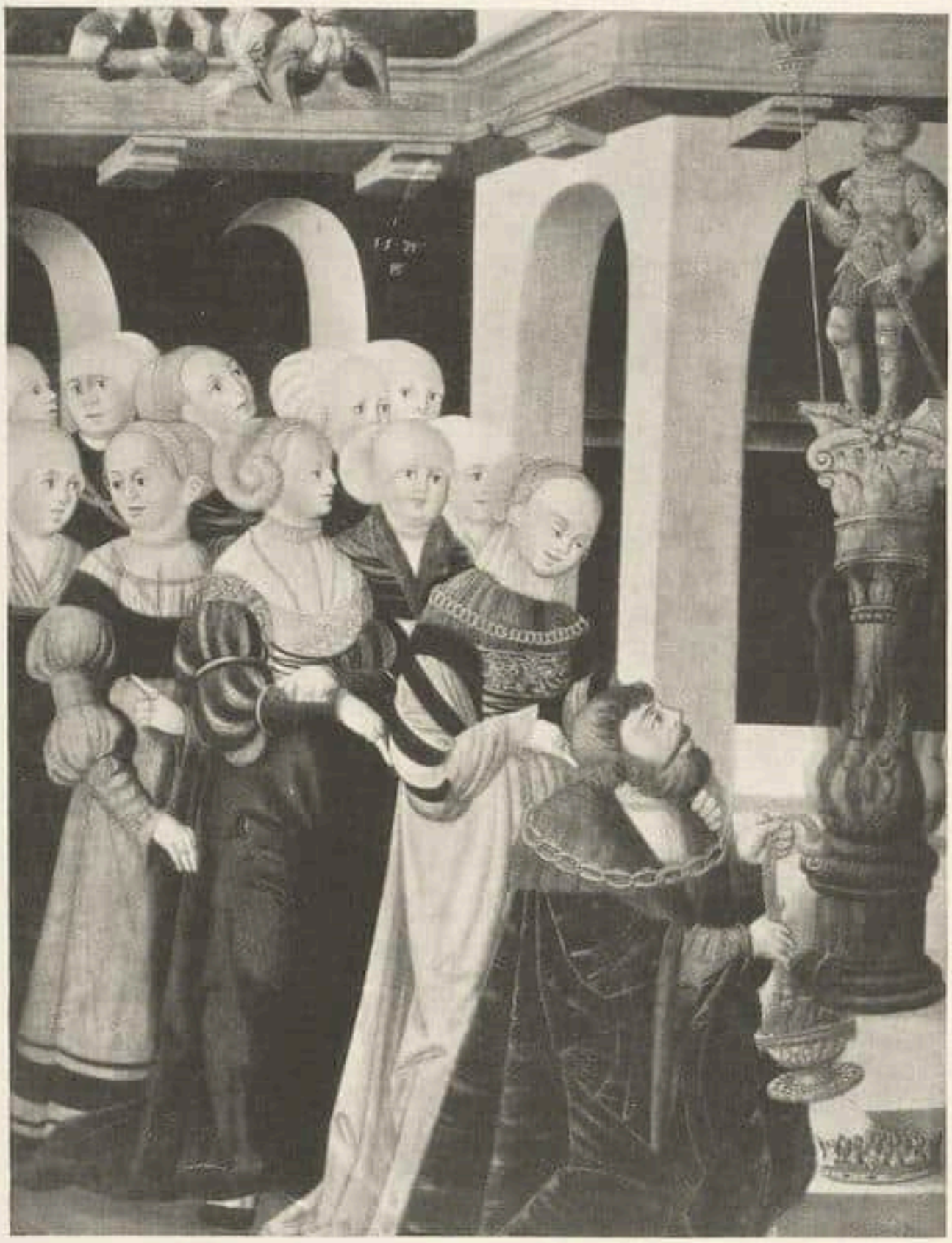
Mit Erlaubnis A. S. Drey, München und New York

macht worden. Diese Sammlung wird ja bekanntlich später eine öffentliche werden.
Auf dem Auktionsmarkt fanden während der letzten Monate vor allem zwei wichtige Ereignisse statt: die Versteigerung der Chiesasammlung in den American Art Galleries und die der Dr. Stillwell-Sammlung in den Anderson Galleries. Die erstere umfaßte nur Gemälde und war der letzte Teil der umfangreichen Sammlung aus Mailand. Neben einigen bedeutenden Tintorettos und anderen italienischen Meistern waren auf ihr von besonderem Interesse zwei ganz vorzügliche Bildnisse — Pendants — des wenig bekannten Kölner Malers aus dem 17. Jahrhundert, Franz Kessler, die Adolph Münster und seine Gemahlin Maria darstellen und beide die Jahreszahl 1645 tragen. Das eine kostete $900, das andere $950. Ein Triptych der Kölner Schule des 15. Jahrhunderts, das Kleinbergers ankauften, brachte es auf $2800.
Die Stillwell-Sammlung war für New York fast ein Unikum. Dr. Stillwell hatte sie völlig aus Liebhaberei in langen Jahren meist durch eigne Einkäufe in Europa zusammengebracht, wobei er sich auf sein eignes Urteil und seinen eigenen Geschmack verlassen hatte. So herrschte in ihr etwas von einer europäischen Atmosphäre und der Geist einer besonderen, eigenwilligen Persönlichkeit. Da ihm keine Riesenmittel zur Verfügung standen, enthielt seine Sammlung kaum ein Werk allerhöchster Bedeutung, dafür aber um so mehr solche von Qualität und großem Interesse. Seine Liebe hatte vor allem den mittelalterlichen Holzskulpturen gegolten, und so manches Stück hatte er in München und in Tirol erstanden, darunter einige, zum mindesten der Werkstatt Riemenschneiders und anderer großen Meister angehörige Werke von trefflicher Qualität. Aber er besaß auch eine ganze Anzahl hervorragender Gemälde, von denen freilich viele „spekulativ" waren. Da nur wenige von hiesigen Händlern stammten, meist von Kleinbergers, so war es eigentlich auch nur diese Firma, die sich veranlaßt fühlte, die von ihr seinerzeit verkauften Werke zurückzuerstehen, während sonst die Auktion nicht die Unterstützung des hiesigen Handels fand und deshalb viele Stücke verhältnismäßig billig abgingen. Brummer erstand, zum Teil um ein billiges Geld, eine größere Zahl der Holzskulpturen. Von den kunstgewerblichen Gegenständen der in ihrem ersten Teil über 700 Nummern umfassenden Sammlung errangen einige recht hohe Preise, namentlich mehrere sehr seltene Stücke wie der vom Metropolitan-Museum erworbene große braune Kury von Baldem Me-

Augustin Pajou / Marmorbüste der Madame de Wailly, née Belleville. $32^1/_2$ inches hoch

Siehe Henri Stein »Augustin Pajou«, 1912, Tafel II. Ausgestellt im Salon, Paris 1789. Sammlungen Mme. Lelong, Princesse de Wagram und David Weill

Aus der in den American Art Galleries stattgehabten Versteigerung der Kunstsammlung des verstorbenen Mrs. W. Salomon



Peter Staß — König Salomo und seine Frauen

Holztafel. Signiert mit Monogramm und datiert 1534. 23½ inches hoch und 18 inches lang. Seiner Signatur wegen wichtiges Schlüsselbild zur Bestimmung anderer Werke dieses außerordentlich seltenen Meisters.

Aus der Sammlung des Dr. John E. Stillwell

Mit Erlaubnis der F. Kleinberger Galleries, New York

niken (datiert 1579), illustriert in Otto von Falkes Werk (Bd. II, Seite 45); die von Geheimrat Drey angekaufte große Pilgerflasche von Armo Knütgen (Siegburg, etwa 1573), auch in Falkes Buch (Bd. I, Seite 88) abgebildet, und das Hochzeitsweinfäßchen aus glasiertem Steingut, Kreussener Ware, etwa vom Jahre 1667, das in A. Götzes Besitz überging. Zur Illustrierung der wichtigen Auktion mögen einige Abbildungen charakteristischer Stücke hier dienen.

Nähere Angaben über Preise dieser und anderer Versteigerungen finden sich in den „Ergebnissen".

F

BERLIN

Die Sammlung der Gräfin Lodron, welche am 7. Februar 1928 bei Rud. Lepke zur Versteigerung kommt, enthält eine Reihe bemerkenswerter italienischer Arbeiten, insbesondere aus der Blütezeit der venezianischen Porträtkunst, und ein Triptychon, das Suida dem Lazaro Bastiani zuschreibt. Aus der Sammlung stammen ferner ein de Momper — eine romantische Gebirgslandschaft mit Heiligen — und einige englische Bildnisse des 18. Jahrhunderts.

Es folgt die Sammlung des Herrn Dr. N. Adalbert, Wien, deren Hauptbestand hol-

ländische Bilder und einige Porträts bildet. Die beiden Gemälde von van Dyck — der Heilige Antonius mit dem Jesuskinde und der Heilige Franziskus — sind hervorzuheben. Ferner ist ein französisches Bildnis einer Dame in reicher Tracht da, das von Bode dem Francois Clouet zugeschrieben wird.

Weiter zu nennen eine Sammlung altniederländischer Gemälde, darunter eine kleine „Verkündigung an die Heilige Anna" und eine große „Versuchung des Heiligen Antonius" aus dem Kreise des Jan Brueghel.

Die holländische Malerei ist vertreten durch Arbeiten von Backer, Mierevelt, Both, Huysmans, Vonck u. a. Aus dem 18. Jahrhundert zu nennen: Gemälde von Maulpertsch, Pesne, Carriera, Angelika Kauffmann.

Am 21. Februar und folgende Tage findet an der gleichen Stelle eine Versteigerung von Antiquitäten, Gemälden alter Meister und Kunstgewerbe aus dem Besitz Frau A. W., München, und anderen Privatbeiträgen statt.

Es kommen Einzelmöbel des 18. Jahrhunderts, der Empire- und Biedermeierzeit zur Versteigerung. In der Gruppe des alten Kunstgewerbes sind eine Anzahl von Stutzuhren, Kronen und andere Beleuchtungsgegenstände, dekorative Bronzearbeiten, Porzellane, Gläser zu nennen.

Ferner enthält die Versteigerung Gemälde aller Schulen, u. a. Arbeiten von Brueghel, Isenbrant, van Dyck, Jordaens, Vlieger, Everdingen, Albani, Pannini u. a.

VERKAUF DER SIGMARINGER SAMMLUNG

Es verlautet, daß die gesamte Sigmaringer Sammlung des Fürsten von Hohenzollern bereits nach Amerika verkauft worden sei. Nach unseren Informationen eilt diese Nachricht den Tatsachen weit voraus. Ein bekannter deutscher Sammler, der die Option auf die Sigmaringer Kunstschätze besitzt, weilt schon seit Wochen in Amerika, um die Sammlung en bloc zu verkaufen. Die Verkaufsverhandlungen sind aber wegen der Größe des Objektes und vieler deutscher für Amerika wenig interessanter Werke noch nicht zum Abschluß gelangt. So ist immer noch zu hoffen, daß wenigstens ein nicht unerheblicher Teil der Sammlung deutscher Kunst in Sigmaringen verbleiben wird. h

DIE GLÄSERSAMMLUNG MÜHSAM

Die bedeutende Sammlung, die bekanntlich je zur Hälfte vom Metropolitan-Museum in New York und vom Kunstinstitut in Chigaco erworben worden ist, ist soeben im New Yorker Museum ausgestellt worden. r

DEUTSCHE KUNST FÜR AMERIKANISCHE MUSEEN

Die Kunstakademie in Buffalo hat im Pariser Kunsthandel ein bekanntes Bild Lucas Cranachs des Älteren erworben, die Dornenkrönung Christi. Das Bild, das 1538 datiert ist — im selben Jahre war Cranach Bürgermeister von Wittenberg — befand sich einst bei Sachse in Berlin und dann in der berühmten Hamburger Galerie Weber. Die deutsche Forschung hat das Gemälde für eine eigenhändige Arbeit des Meisters erklärt. — Das Museum in Boston erwarb eine der größten Seltenheiten der deutschen Graphik jener Zeit, die Landschaftsradierung Albrecht Altdorfers, des Regensburger Meisters, mit den zwei Föhren. Die Blätter mit rein landschaftlichem Gegenstande, neun an der Zahl, die der liebenswürdige Meister des Donaustils radiert hat, die frühesten Landschaften der deutschen Kunst, sind vollständig nur in der Albertina in Wien vorhanden. R

EIN REMBRANDT DER SAMMLUNG KAPPEL NACH AMERIKA VERKAUFT

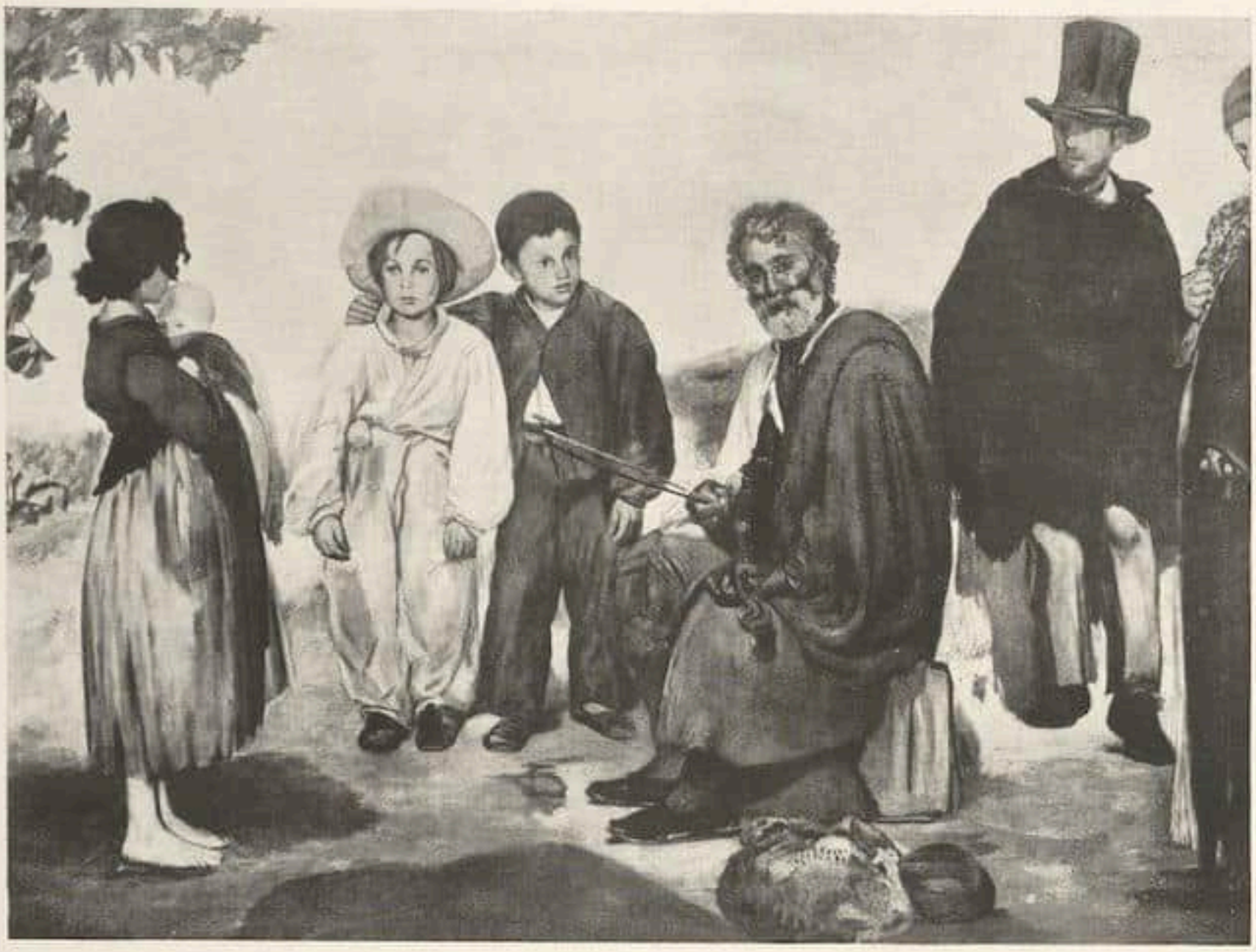
Christus und die Samaritanerin, das 1655 entstandene, vollsignierte Werk Rembrandts, ist durch die Galerie van Diemen an einen New Yorker Sammler verkauft worden. Das bekannte, 0,685 × 0,485 m große Bild (Abb.: Klassiker der Kunst, S. 379) befand sich, ehe es zu Kappel nach Berlin kam, in der Sammlung des Rev. Sheepshanks in Harrogate in England. h

EINE REMBRANDT-LANDSCHAFT IM BERLINER KUNSTHANDEL

Die bisher Colnaghi, London, gehörige Rembrandt 1636 bezeichnete große Landschaft mit der Taufe des Kämmerers (Abb. in W. R. Valentiner, Rembrandt „Wiedergefundene Gemälde" [1923] S. 41) ist in den Besitz der Berliner Galerie Matthiesen gelangt. h

EIN NEUER VAN DYCK

Ein bisher nicht bekanntes Bildnis des van Dyck, das einen italienischen Feldherrn in Rüstung darstellt, ist von der Galerie Norbert Fischmann dieser Tage an die John Levy Gallery in New York verkauft worden. Das der Genueser Frühzeit des Künstlers (um 1621) angehörende Bild zeigt in der Porträtauffassung und im Kolorit Einflüsse von Rubens wie Carravaggio. h



Edouard Manet — Der alte Musikant. 1862

Edouard Manet-Ausstellung der Galerie Matthiesen, Berlin

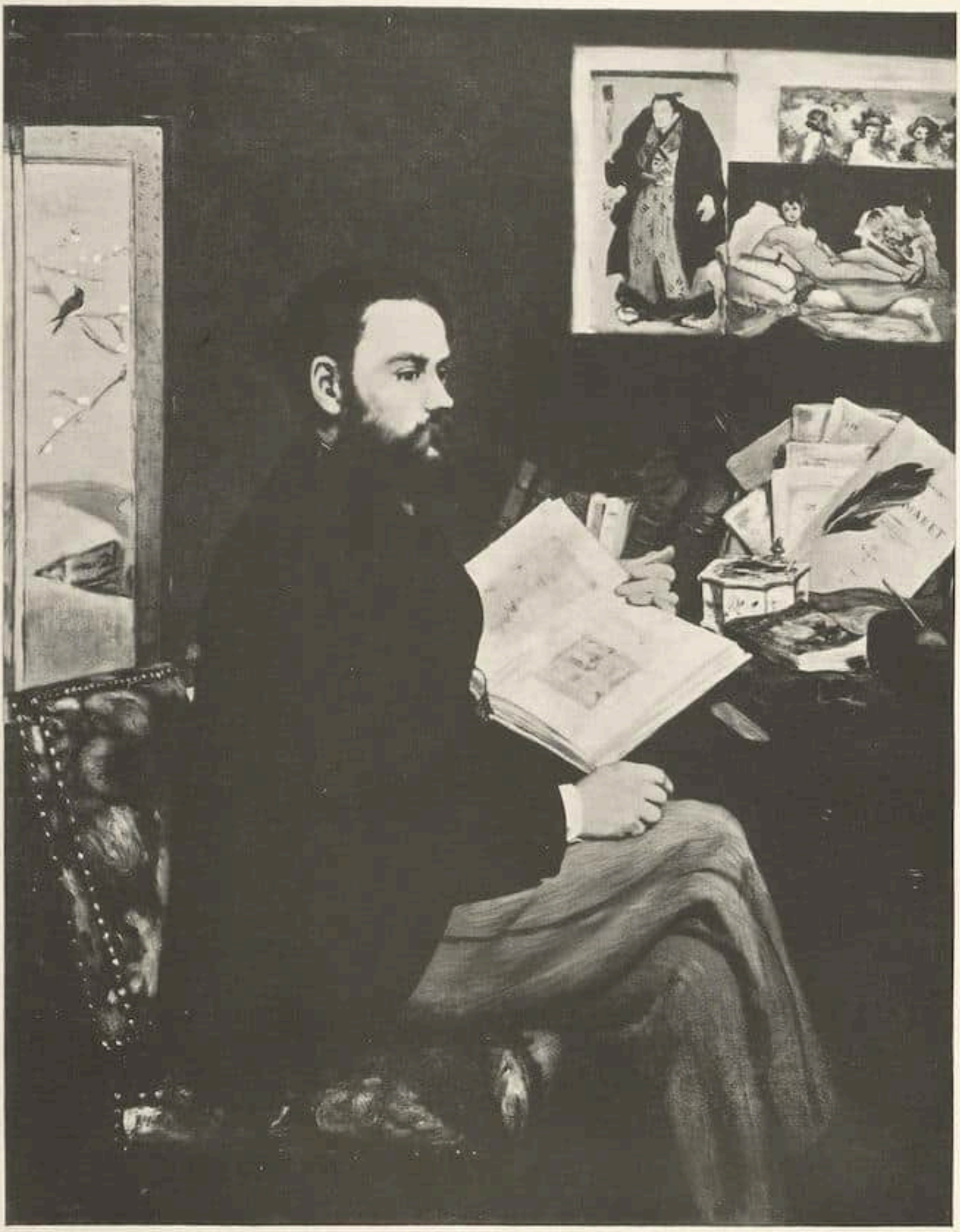
EDOUARD MANET

ZUR AUSSTELLUNG IN DER GALERIE MATTHIESEN

VON J. MEIER-GRAEFE

In Deutschland hat man nie so viele Bilder Manets zusammengesehen. In Paris ging über das Quantum nur eine Manet-Ausstellung hinaus, an die sich einige alte Herren noch erinnern mögen, die in der Ecole des Beaux-Arts von 1884, ein Jahr nach dem Tode Manets. Sie vereinigte 150 Gemälde und was wesentlicher ist, alle Hauptwerke mit Ausnahme der wenigen, die schon damals in Amerika waren, denn zufälligerweise waren Amerikaner unter den Käufern, die noch zu Lebzeiten des Malers zugegriffen haben. Bei uns waren meines Wissens die ersten Bilder Manets 1869 in München zu sehen auf der denkwürdigen Internationalen, die dem Abbruch der damals vielversprechenden Beziehungen zwischen den Künstlern der beiden Länder unmittelbar voranging. Seitdem hat es im wesentlichen nur noch amateurhafte Verbindungen gegeben und einen schwunghaften Handel. Dieser setzte erst 30 Jahre später ein. Tschudi war der erste Käufer. Er erwarb um 1896 das Hauptwerk »Dans la Serre« für die Nationalgalerie. Paul Cassirer hat wiederholt in seinem Hause und in der Sezession Bilder Manets vorgeführt, die bedeutendsten 1910 in der von ihm mit zwei Pariser Händlern zusammen gekauften Sammlung Pellerin, deren wertvollste Stücke in Deutschland blieben, darunter die Nana, Argenteuil, das Atelierfrühstück und das Seine-Bild mit dem auf seinem Schiffchen malen-

den Claude Monet. Auch noch andere. Damals blühte unser Weizen, und Paris hatte das Nachsehen. Ohne Moreau-Nélaton wären wohl auch das »Déjeuner sur l'herbe« schließlich zu uns gekommen. Man hatte es 1898 Berlin für 30 000 Franken angeboten. Kurz darauf sicherte es sich Moreau-Nélaton, und mit seiner Stiftung kam das herrliche Bild 1907 an den Louvre.
Der Weltkrieg unterbrach nur für auffallend kurze Zeit diese Kommunikation. In den ersten Jahren nachher kam viel zweideutiges Zeug, das mit mehr oder weniger Berechtigung den Namen Manet und sonst nichts trug, herüber. Diese Periode liegt schon wieder hinter uns. Wenn alles ebenso flott ginge, könnte man nicht klagen. Ich will damit nicht sagen, daß nicht eine Unmenge Fälschungen bei uns herumwimmeln. Es gibt aber wieder Käufer ernsthafter Werke.
Die Ausstellung der Galerie Matthiesen ist mit bewundernswerter Umsicht und Energie zusammengebracht worden. Als man mir vor einigen Monaten von der Absicht erzählte, riet ich ab, da mir die Realisierung unmöglich erschien, befinden sich doch heute alle Hauptwerke in festen Händen. Das glückliche Resultat verdient alle Anerkennung. Es ist der Galerie gelungen, vom Louvre den »Balcon« und das hier wenig bekannte, überaus kostbare Zola-Bildnis zu erhalten; vom Petit Palais das kleine Bildnis Durets, von den Museen in Oslo, Kopenhagen und Stockholm außerordentlich wertvolle Leihgaben, darunter die köstliche Ansicht der Weltausstellung von 1867, eine der glücklichsten Erwerbungen des begabten Oslo-Direktors Jens Thiis; dann die schöne Fassung der Erschießung Maximilians (Kopenhagen), den Birnenschäler, den einst Zorn für Stockholm erwarb, und das großartige Fischstilleben, das einmal in deutschem Besitz und ein damals arg verkannter Wert war. Man kann diesen Museen nicht genug danken, ihre Interessen hintenangesetzt zu haben, um die Demonstration eines deutschen Händlers zur Verherrlichung Manets zu unterstützen. Es ist ein sehr nobler und verständiger Standpunkt, in der Hergabe solcher Werke »ein wichtiges Glied der Kulturpropaganda« zu sehen, wie es in einem am letzten Dezembertage erschienenen Aufsatz des »Stockholms Dagblad« hieß. Nur wenige deutsche Sammlungen teilen diesen Standpunkt. Außer Bremen, von wo das schöne Bildnis gekommen ist, und Hamburg, das allerdings nicht die Nana beigesteuert hat, haben sich die öffentlichen und privaten Sammlungen sehr zurückgehalten. Es bedarf keines Kopfzerbrechens, um zu begreifen, daß man kostbare Werke nicht gern spazieren schickt und daß nicht die geringste Verpflichtung besteht, die Propagandagelüste eines Händlers zu unterstützen. Auch der Altruist wird sich den Fall gründlich überlegen und solange zögern, bis der Nachweis eines nicht nur für den Händler, sondern für die Allgemeinheit nützlichen Unternehmens erbracht ist. Dies vorausgesetzt, und die Unterlagen dafür waren in diesem Fall reichlich gegeben, halte ich die Beteiligung für einen der Öffentlichkeit schuldigen Tribut. Wenn irgendwo soziale Tendenzen zu entscheiden haben, so auf diesem von Rechts wegen ideellen Gebiet. Der auf der Kunst sitzende Besitzer ist ein wenig erfreulicher Anblick. Wenn aber ein Besitzer sozialen Erwägungen unbedingt zugänglich sein müßte, ist es der Staat, dessen Werke nicht dem Direktorium des Museums, sondern allen gehören. Für den Staat hat der Geldwert der Werke keine Bedeutung, und nur der ideelle Nutzen kommt in Frage. Mit der in manchen Museen üblichen,



Edouard Manet
Edouard Manet-Ausstellung der Galerie Matthiesen, Berlin

Porträt Emile Zola. 1868
Louvre, Paris

nahezu prinzipiellen Immobilisierung der Werke werden sie einer Verwendung entzogen, die unter Umständen nicht nur das öffentliche Interesse sondern auch die Rücksicht auf die vergleichende Forschung gebietet. Der Manet zwischen diesem und jenem Bild sieht anders aus als derselbe Manet zwischen Manets. Man sollte solche Gelegenheiten, den Nonsens des Museums vorüber-

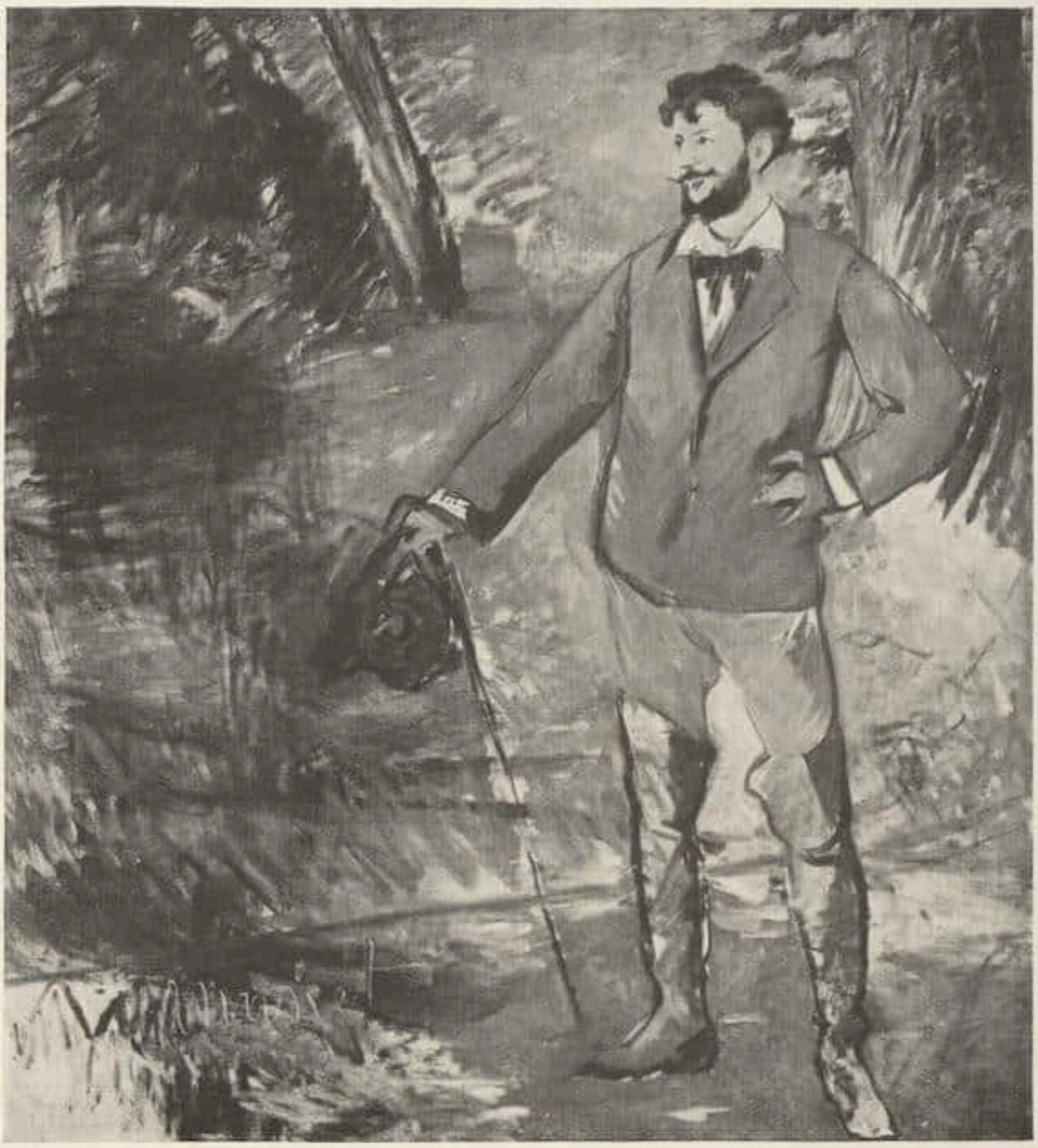
Edouard Manet / Die Weltausstellung 1867

Edouard Manet-Ausstellung der Galerie Matthiesen, Berlin / National-Galerie, Oslo

gehend aufzuheben und das Werk seiner natürlichen Atmosphäre zurückzugeben, nicht versäumen, selbst auf die Gefahr hin, daß einmal trotz aller Vorsicht etwas auf dem Transport passiert. Man soll kleine Schäden, zumal solche, die der Rahmenmacher repariert, nicht zu tragisch nehmen. Kunstwerke sind robuster als man glaubt, sonst würden sie nicht den Restauratoren der Museen widerstehen.

Die Ausstellung hätte mit Hilfe des deutschen Besitzes vollständiger und qualitätsreicher sein können, aber es ist dank der Generosität des Auslands immerhin gelungen, alle Perioden des Meisters mit typischen Exempeln darzustellen, auch die bei weitem glücklichste und fruchtbarste, die 1860 beginnt und etwa ein Dutzend Jahre umfaßt, die Zeit des spanischen Manet. Wie Delacroix den Orient nahm, wo es bunte Gestalten, viel Sonne und wilde Bestien gab, mit denen er sein Theater aufführen konnte, so bediente sich Manet des spanischen Milieus, um seinen Farbensinn auszutoben, und zwar tat er das schon, bevor er das geliebte Land gesehen hatte, schon 1860, als er den Jungen mit dem Hund malte, das früheste Meisterwerk der Ausstellung, im Besitz der Frau v. Goldschmidt-Rothschild. Damals war eine Truppe spanischer Tänzer in Paris. Lola de Valence, eine Vorgängerin der Otero, deren Bildnis heute den Louvre ziert, gehörte dazu. Diese Tänzer entzündeten den Maler und hier fand er die starken Kontraste, vor allem sein Schwarz und Weiß, aus denen er das Déjeuner sur l'herbe und die Olympia gewann, die beiden repräsentativsten Werke der ganzen Epoche. Im Sommer 1865, nach dem Skandal im Salon mit der »Olympia«, ist er dann nach Madrid gegangen, und nach seiner Rückkehr im Herbst entstanden mehrere Bilder mit Stiergefechten. Das bei weitem schönste ist auf der Ausstellung, die Szene mit dem Picador und dem gestürzten Pferde, dem der Stier das Horn in die Weichen bohrt; ein Triumph der Kunst wie die zweite Anatomie Rembrandts, denn die für jeden nicht spanischen Aficionado ekelhafte Szene in der Arena wird durch die Malerei in ein Juwel verwandelt. Die spanischen Motive fanden erst im »Balcon« von 1869 ihren Abschluß, einem ungemein interessanten Dokument des Suchers, nicht frei von empfindlichen Schwächen. Es enthält ein unvergeßliches Frauenbildnis, die sitzende Dame mit den schwarzen Augen und dem braunschwarzen Haar. Der faszinierende Ausdruck trug der Dargestellten — es war Berthe Morisot, Manets Schülerin, die ihm von da an oft gesessen hat — den Ruf einer »Femme fatale« ein, und man kann diese Einstellung nachfühlen. Viel weniger überzeugen die beiden anderen Gestalten des Bildes, am wenigsten der Herr mit dem blauen Schlips vor dem schattenhaften Hintergrund. Das Zusammensein der Gestalten ist nicht annähernd so gesichert wie auf anderen Bildern der Zeit. Man denke an das Gegenstück, das auf demselben Salon von 1869 hing, das »Frühstück« der Münchner Staatsgalerie.

Manet hat sich damals nicht nur Spanien und die Spanier Velasquez und Goya zu eigen gemacht. Die edelsten Werke jener Zeit, von denen es genug auf der Ausstellung gibt, um uns die Größe des spanischen Manet vor Augen zu führen, verdienen das Attribut klassisch in einem Umfang, den Velasquez und Goya nicht erreicht haben. Es kommt das, was Manet von Tizian und Hals lernte, und das französische Erbe dazu. Alles das bestätigt seine Altmeisterlichkeit, aber treibt uns nie, nur an das Meisterliche zu denken. Alles das war

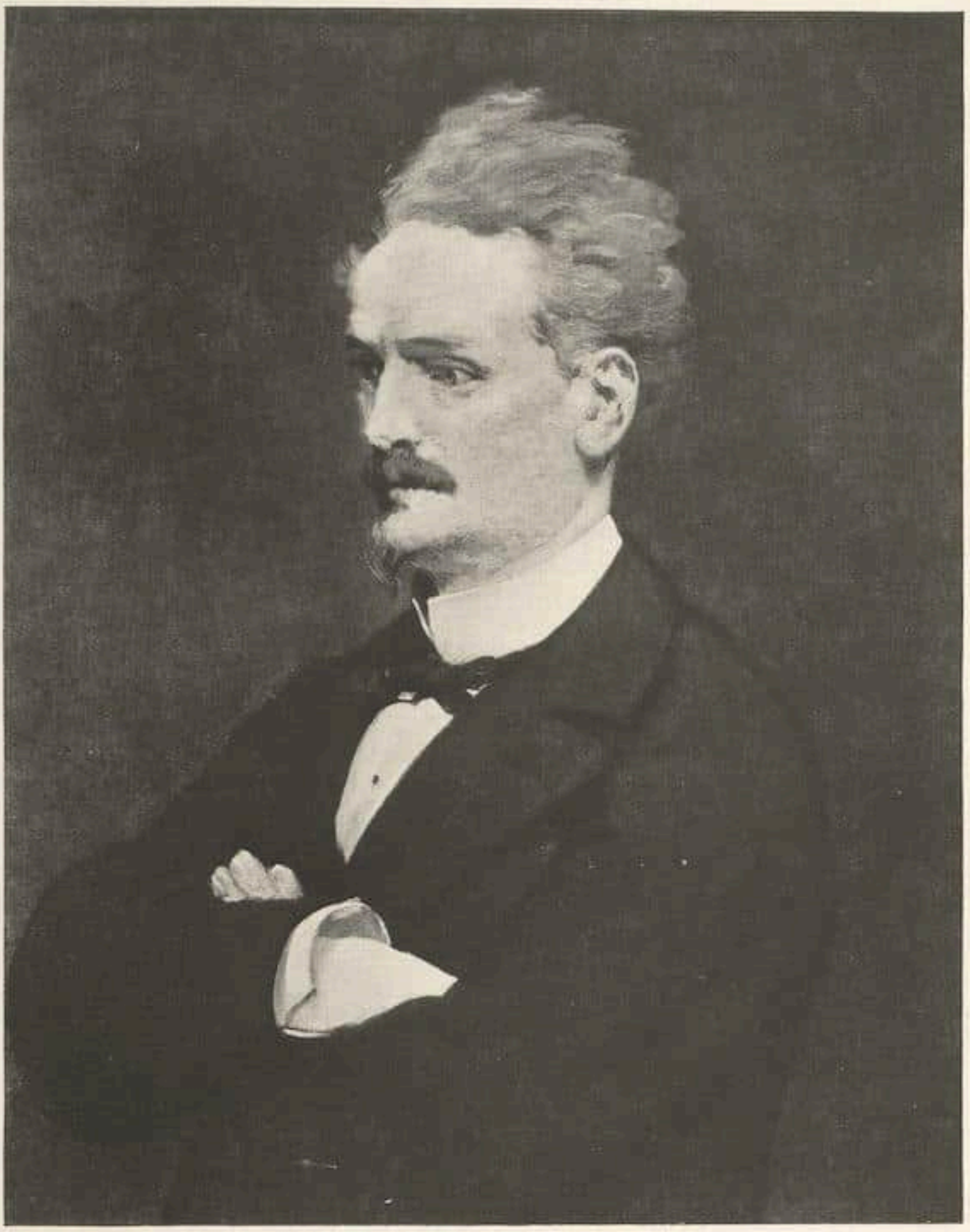


Edouard Manet — Porträt Carolus Durand. Ca. 1876

Edouard Manet-Ausstellung der Galerie Matthiesen, Berlin

Mittel in der Hand eines Eroberers. Mit Manet tritt der Moderne in die Kunst ein, der Mensch, der zu sagen wagte: »Alles was zeitgenössischen Geist zeigt, gilt; alles was diesen Geist nicht zeigt, ist null«. Das war es, was Zola, den Jugendfreund Cézannes zu Manet brachte und ihn zum feurigsten Verteidiger Manets werden ließ. Über eine Kluft in den künstlerischen Vorstellungen hinweg reichten sie sich die Hände.

Diesem Helfer hat Manet sein bestes Männerbildnis gewidmet. Zola sitzt mit einem Buch in der Hand vor dem überfüllten Schreibtisch, in denkbar einfachster Pose, beinahe wie der moderne Photograph jemanden hinsetzt. Es ist auch zunächst nur ein Irgendjemand. Nichts verrät auf den ersten Blick den geistigen Rang des Schöpfers der »Rougon-Macquart« und des großen Revolutionärs. Es könnte ein Anwalt sein oder ein Beamter im Ministerium des Inneren. Erst langsam weben die Farben die Bedeutuug des Objektes, wie in einem modernen Roman langsam die Handlung aus Äußerlichkeiten entsteht.



Edouard Manet
Edouard Manet-Ausstellung der Galerie Matthiesen, Berlin

Victor Henri Rochefort. 1881
Kunsthalle, Hamburg

Drei Farben: das Pechschwarz des Rockes, das Grau des Beinkleides und der gelbe Fleischton. Jede einzelne Farbe wird durch die Umgebung mit reichen Tönen variiert und spielt mit den anderen, ähnlich wie in der »Olympia« (deren Abbildung nebst einem Japaner und den Borracchos an der Wand hängt), so daß das tiefe Schwarz des Rockes von leuchtenden Farben gerahmt wird. Die gelben und grauen Töne machen aus dem Stuhl, dem Tisch, den Schreibgeräten und Büchern, unter denen nicht die Broschüre über Manet fehlt, ein die Farben der Gestalt auflösendes Stilleben. Das Grau wird in dem kostbaren Wandschirm zu einem kalten Blau und erhellt sich in anderen Einzelheiten zu Weiß. Die Bedeutung des Menschen innerhalb dieser Dinge wird nur durch

E. Manet / Porträt der Pariserin (Mlle. Guillemet). Ca. 1880
Edouard Manet-Ausstellung der Galerie Matthiesen, Berlin

die in ihm gesammelte Farbe erbracht und durch das, was die Natur in sein Äußeres legte. Die Naturtreue muß sehr groß gewesen sein. Trotzdem ich Zola erst 30 Jahre später kennenlernte, verblüffte mich noch die Ähnlichkeit. Wunderbar sind die Hände gezeichnet, zumal die linke. Frau Zola besaß einen Abguß der schönen Hand des Dichters. Man hatte das Gefühl, im Bilde das Leben des Organs zu sehen, dessen Form der Abguß festhielt.

Zwei in ihren Neigungen und Gesten sehr verschiedene, im Grunde nicht unähnliche Menschen sind in dem Werke zusammengekommen. Die Schönheit des Bildes beruht auf der machtvollen Organisation höchst vielseitiger Mittel, die zu einem Typus führen. Man erkennt die Entwicklung des Typs in früheren Bildnissen, z. B. dem Astruc des Bremer Museums, der geradezu als Vorstufe zu dem Zola gelten kann. Das Mittel ist reicher und die Beherrschung viel sicherer geworden. Es bedroht den Maler nicht mehr, aus einem Bild zwei zu machen. Das Leben, das in dem Astruc ungeordnet wuchert, ist mächtig konzentriert und vollkommen geschlossene Erscheinung. Auch Zolas Stärke beruht auf der großartigen Energie, mit der er sich organisierte.

In Manets Bildnismalerei verdrängt die Malerei das Bildnis. Er ist kein Seelenleser und will es nicht sein. Nur das Äußere zieht ihn an, und er rechnet mit der natürlichen Verschlossenheit des modernen Menschen. Wer darin nur die Kälte des Unbeteiligten findet, übersieht die Noblesse der Diskretion. Vielleicht waren ihm die Frauen, deren Gesten noch freier sind, dankbarere Modelle. Er hat sie alle gemalt, die vornehme Dame, die Bourgeoise, die Grisette und die Kokotte, hatte Sinn für ihre Art und erfand verallgemeinernde Mittel für ihre Sonderheiten. In den Bildern nach Berthe Morisot hat der kühle Be-

Edouard Manet La Sultane. Ca. 1876
Edouard Manet-Ausstellung der Galerie Matthiesen, Berlin

trachter sowohl die kühnste Form eines Frauenbildnisses als auch die geistvollste Illustration einer Frau von Geist gegeben. Hier führt das malerische Mittel unmerkbar zur intimsten Psychologie. Man ahnt die Distinktion einer Frau, von der Mallarmé sagte, er fühle sich in ihrer Nähe wie ein rohes Vieh. Manets Bekenntnis zum Zeitgenössischen war keine Phrase, denn es hat ihn gefährdet. Die Berührung mit dem modernen Kolorismus Claude Monets, dem seine Ehrlichkeit zustimmte und dem er sich trotz seiner nicht zu messenden Überlegenheit nicht entziehen zu dürfen glaubte, schenkte ihm zuerst eine Reihe strahlender Bilder, aber lockerte den altmeisterlichen Halt der spanischen Zeit. Der Impressionismus kam diesem unruhigen Geist, der alles mit den

Edouard Manet — Die Frau mit dem Strumpfband. Ca. 1880
Edouard Manet-Ausstellung der Galerie Matthiesen, Berlin

Nerven machte, nur zu sehr entgegen. Die Widerstände ließen nach. Es kommt nicht zu der Katastrophe Monets. Immer blieben Nerv und Geschmack unberührt, und zuweilen glückte ein großer Wurf, so mit dem Hauptwerk der Nationalgalerie von 1879, in dem ohne Schmälerung der Stabilität der Ersatz der dunklen Palette durch die helle nahezu restlos gelang. Neben reizenden Kleinigkeiten, zumal schönen Stilleben, die noch zuletzt in der schweren Krankheit entstanden, häuften sich die in der Eile hingeworfenen und stehengebliebenen Fragmente. Die bis zum Ende steigende Kurve Renoirs blieb Manet versagt, auch die eiserne Konsequenz Cézannes. Er besaß von allen die reichste Begabung. Dies und seine mit der Unbändigkeit der Ansprüche an seine Vitalität nicht schritthaltende Physis waren sein Unglück. Er ist mit 51 Jahren von allen am jüngsten gestorben.

CHARDINS DOPPELGÄNGER ROLAND DE LA PORTE

VON GERDA KIRCHER

Unter den fünf Stilleben J. B. Siméon Chardins in der Karlsruher Kunsthalle ragt das Orangenbäumchen als gefeiertes Kleinod hervor. Vom Üblichen weicht unser Bild in besonderer Weise ab. Wir finden meist abgenommene Früchte, Schnittblumen mit toten Dingen aller Art zusammengestellt. Anders hier; dies Bild ist keine »nature morte«, wie der Franzose sagt, in einfachen Blumenscherben steht ein fruchttragendes Orangenbäumchen. Wir verweisen an Stelle einer ausführlichen Beschreibung auf die Abbildung des Bildes.

Nur etwas muß gesagt werden: die Malweise geht nicht ganz überein der jener vier anderen Chardins, auf denen Wildprett, Zinnkrüge und Gläser mit Früchten vereinigt sind.

Beim Orangenbäumchen sind die Lichter und der Flaum der Früchte nicht pastos aufgetragen, letzte leicht aufgesetzte Drucker. Alles Licht leuchtet mit der Dunkelheit eng verwoben mehr von innen heraus als durchscheinende Untergrundierung. Mit ein paar Worten gesagt, das schwer zu fassende Geheimnis dieses verschwiegenen Bildes scheint in Chardins Ausspruch seine Lösung zu finden: »On se sert des couleurs mais on peint avec le sentiment«. Allem sichtlich Bravourösen bleibt das Bild sympathisch fern. Im Vergleich zu den anderen Gemälden mit ihrem kecken Farbenauftrag erklingt es wie in zart gedämpften Mollakkorden. Es ist wenig berechtigt, impressionistisch gesehen von »magie de l'air« zu sprechen; wir reden treffender von einem Zauber der Seele. Macht dies den Ruhm des Bildes aus? Verspüren wir hinter vollendeter Malkultur einen Hauch jener Naturandacht, die eigentlich erst der Romantik zu eigen ist? — Die holländischen Stilleben und Blumenstücke des anstoßenden Saales wirken daneben wie glänzende Gebilde aus künstlichen Stoffen. Aber ein kleines Ölbild des Kurpfälzischen Museums der Stadt Heidelberg kommt uns in den Sinn. Es ist der Lorbeerzweig des Romantikers Phil. Georg Schmidt, dessen Blätter sich genau so geheimnisvoll wie beim Orangenbäumchen aus dunklem Grunde dem Licht entgegen entfalten[1].

Genaue Aktenbelege über den Erwerb dieses Bildes sind erhalten. Es stammt wie der gesamte Karlsruher Franzosensaal aus der Privatsammlung der Markgräfin Caroline Luise, der kunstsinnigen, ersten Gemahlin Karl Friedrichs von Baden.

Aus einer größeren Veröffentlichung über die Sammeltätigkeit der Fürstin[2], an

[1] Das Orangenbäumchen, Katalog-Koelitz der Karlsruher Kunsthalle Nr. 495, finden wir abgebildet: Als Farbentafel in Ed. Hildebrandts »Malerei und Plastik des 18. Jahrhunderts in Frankreich (Burgers Handbuch der Kunstwissenschaft). Als Schwarzweiß-Reproduktion 1. in »Kunst und Künstler«, VI. Jahrg., 1908, S. 503, gelegentlich des Aufsatzes über Chardin von Otto Grautoff. (Ebenda S. 502, Totes Rebhuhn von Chardin, Karlsruher Kunsthalle Nr. 498.) 2. In W. F. Storcks Aufsatz über die Badische Kunsthalle in der Zeitschrift »Feuer«, Monatsschrift für Kunst und künstlerische Kultur, II. Jahrg., H. 12, Sept. 1921, S. 676.

[2] Aus der Korrespondenz der Markgräfin Caroline Luise von Baden, im Besitz des großherzoglich badischen Haus- und Familienarchivs. Die Akten wurden der Verfasserin mit Genehmigung des großherzoglichen Hauses von Herrn Geh. Rat Dr. K. Obser, Karlsruhe, in dankenswerter Weise zur Verfügung gestellt. Man vergleiche auch die Veröffent-

der ich zur Zeit arbeite, seien diese interessanten Belege voraus veröffentlicht: Wir lesen im Briefwechsel der Markgräfin mit ihrem Pariser Kunstagenten, dem elsässischen Bankier Jean Henry Eberts, daß Eberts am 22. August 1766, durch den großen Amsterdamer Bankkrach in seinem Vermögen erschüttert, der Fürstin seine gesamte, kleine Privatsammlung zum Kauf anbietet. Von Bildern nennt er in diesem Brief nur seinen besonderen Liebling, einen Lairesse, der sich gerade bei Christian von Mechel in Basel befindet, um dort gestochen zu werden.

Am 20. September 66 hören wir weiter, daß er vier Bilder, zwei von Grimoud sowie la Tempête von v. der Velde »et le joli Oranger von Roland de la Porte« an Caroline Luise abgeschickt hat.

Am 21. Januar 1767 spricht er seine Freude darüber aus, daß die Fürstin vier Bilder seines Kabinetts erworben (hier nicht näher bezeichnet) und bestätigt zugleich den Empfang der Kaufsumme durch den Bankier Kornmann-Paris.

»Le joli Oranger der Roland de la Porte«!? — Der Briefwechsel setzt uns um so mehr in Erregung, da über den Erwerb der gesamten vier Bilder nach den zitierten drei Briefen der Vorhang fällt, und wir im Korrespondenz-Bande Eberts, so vollzählig er ist, nichts Weiteres erfahren können.

Das Aktenstudium hat bekanntlich seine Tücken. Da öffnet sich ein Gang und dann fallen die Türen wieder zu.

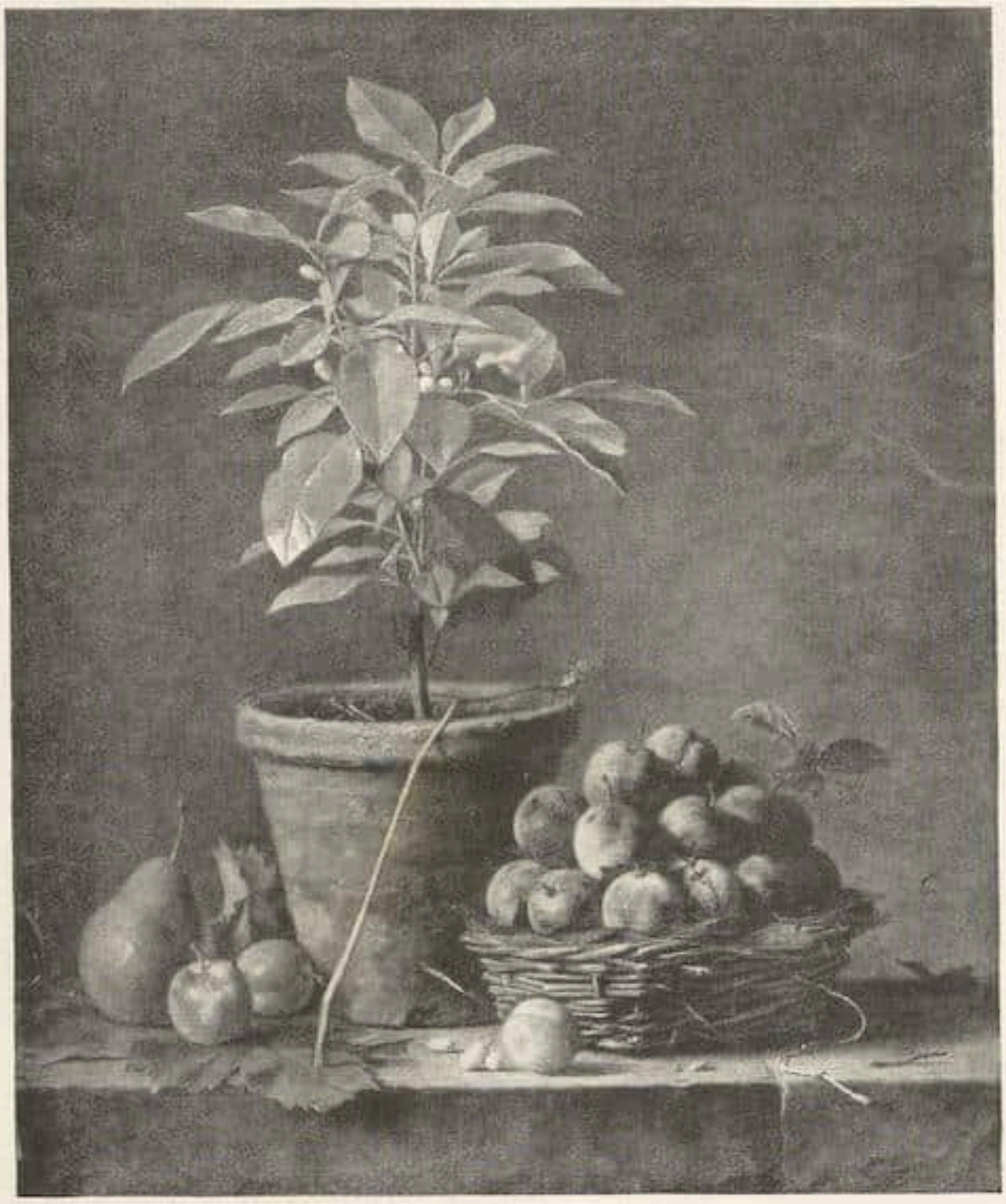
Aber diesmal soll uns die Lösung des Rätsels dennoch gegönnt sein. Im Band 98 der Korrespondenz der Markgräfin, Peintures et Tableaux betitelt, der Rechnungen, Brieffragmente, handschriftliche Abschriften von Gemäldekatalogen enthält — darunter übrigens Kataloge der Privatsammlungen, Christian von Mechel, Krahe, Richard, Bötticher-Leipzig — finden wir vom selben 20. September 1766, an dem Eberts den Abgang der Bilder gemeldet, die zu diesem Brief gehörende detaillierte Originalrechnung von Eberts, die hier folgt:

1. La Liseuse 2. L'Espagnolettte	deux tabl. de Grimoud . . .	L. 1200,—
3. La Tempête de G^{me} v. d. Velde		» 720,—
4. L'Oranger. Un tabl. de Roland di Porte . . .		» 300,—
		L. 2220,—
(Mit Fracht und Kommission zusammen)		» 48,10
		L. 2268,10

Derselbe Band »Peintures« enthält außerdem noch die Abschrift eines »Catalogue d'une partie de Tableaux provenant d'un Cabinet d'un Particulier«. Darin befinden sich unter anderen:

1. »G^{me} v. der Velde; me tempête effroyable, l'heure de l'entré de la nuit; Vernet reste en exstase devant ce tableau.« Preis 720.
2. u. 3. »Grimoud; une Espagnolette, jeune personne de la plus séduisante figure; une Liseuse, jeune femme fait pendant.« Preis für beide Bilder zusammen 1200.

lichungen von K. Obser in der Zeitschrift über die Markgräfin Luise Caroline und ihre Beziehungen zu Voltaire, Du Pont de Nemour und François Boucher in der Zeitschrift für Geschichte des Oberrheins, die ebenfalls der reichhaltigen Korrespondenz der Fürstin entnommen sind. Siehe a. a. O.



Das Orangenbäumchen der Karlsruher Kunsthalle
Bisher dem Chardin zugeschrieben

4. »Roland de la Porte. L'oranger; tableau de fruits d'une vérité et hardiesse de touche admirable.« Preis 300.

Die Gleichsetzung dieses bedeutsamen »Cabinet d'un Particulier« mit der Privatsammlung des Bankier Eberts kann mit Bestimmtheit erfolgen. In obigem Katalog ist außerdem ein Gemälde von Lairesse aufgeführt »Couronnement d'Antiochus et de Stratonice« (Katalog Koelitz der Karlsruher Kunsthalle Nr. 241). Dieses im August 1766 Caroline Luise von Eberts schon angebotene Bild, das er als »chef d'oeuvre de la peinture« bezeichnet, und welches das ganze Entzücken von Eberts bildet, ist, wie aus mehreren Briefen hervorgeht, die Perle der Ebertsschen Sammlung. Es wurde auf eifriges Betreiben seines Besitzers im Frühjahr 1769 von Caroline Luise käuflich erworben zum Preise von 6000 L. Die Geschichte und näheren Belege dieser bemerkenswerten Erwerbung, dessen Maler von den Winkelmann-Anhängern besonders gefeiert wurde, muß an anderer Stelle gebracht werden. Hier benötigen wir es nur, um die Herkunft der obigen vier Bilder sicherzustellen.

»L'Espagnolette et la Liseuse de Grimoud« befinden sich im Besitz der Karls-

ruher Kunsthalle, es sind die Nummern 477 und 478 des Koelitzschen Kataloges. Eberts beurteilte sie folgendermaßen: »Les deux tableaux de Grimoud sont très bien pour ce maître, qui cherchait la couleur dorée, qu'il outrait quelque fois; cependant ces deux tableaux ne sont pas dans cet excès, sur l'un qui est très beau un amateur qui veut en avoir les payera toujours à 25 Louis pour la pièce« (Bd. 98 Peint.).

La Tempête von W. v. der Velde ließ sich bis jetzt noch nicht ermitteln, der Karlsruher Katalog verzeichnet unter dem Altbesitz kein Bild dieses Meisters.

»Le joli Oranger« von Roland de la Porte? Wir haben in ihm unzweifelhaft das berühmte Pommeranzenbäumchen J. B. Siméon Chardins vor uns, das im Gegensatz zu den vier übrigen Stilleben des Meisters seine Signatur nicht trägt (Katalog Nr. 495). Unserem Gewährsmanne Eberts dürfen wir in jeder Weise trauen. Er gehörte zu den angesehensten Kennern und Sammlern von Paris, in den Ateliers der Künstler bekannt, mit Boucher besonders befreundet[1]. Im Jahr 1774 hat er sich außerdem durch die Herausgabe eines periodisch erscheinenden Kupferwerkes zur Sitten- und Kostümgeschichte des 18. Jahrhunderts einen Namen gemacht. Und wie hätte es Eberts als klugem und gewandtem Geschäftsmanne in den Sinn gekommen sein sollen, ein Bild Chardins, das schon größere Preise erzielte, unter anderem Namen zu verkaufen? Er hätte es aber auch nicht wagen können, der in Dingen der Qualität sehr kritischen und schon erfahrenen Fürstin ein Bild anzubieten, von dessen Vortrefflichkeit er nicht überzeugt gewesen.

Zwei Tatsachen zur Beurteilung des Bildes sind noch beachtenswert. Im Salon von 1763 finden wir, »un Oranger« von Roland de la Porte ausgestellt, das mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit als das Karlsruher Bild angesprochen werden muß.

Im handschriftlichen Katalog des Malerei-Kabinetts der Markgräfin Caroline Luise, der 1784 nach dem Tode der Fürstin von Hofkammerrat Wielandt und Hofmaler Melling aufgestellt wurde, wird unter Nr. 45 das Orangenbäumchen verzeichnet und hier Chardin zugewiesen. Dies mag weniger die Nachlässigkeit der inventarisierenden Beamten als den hohen Rang des Bildes erweisen. Wer ist also Roland de la Porte, den wir hier als ebenbürtigen Nebenbuhler so unerwartet neben den großen Chardin treten sehen? Mit Alexander François Deportes, dem bekannten Jagdstillebenmaler, von dem die Karlsruher Kunsthalle ebenfalls zwei Stilleben besitzt, hat er nichts gemein, dies sei gleich vorweggenommen.

Henry Roland Horace de la Porte (geboren 1724, Mitglied der Pariser Akademie 1763, gestorben 1793) ist — Diderot hat nur zu recht — »un pauvre victime de Chardin« in dem Sinne vor allem, den wir noch besser formulieren könnten mit dem Ausruf: »pauvre victime de la critique de Diderot«! — Wir zitieren die klassische Stelle aus Diderots berühmtem Salon von 1765, mit der Roland de la Porte ein für allemal seinen Platz angewiesen bekam:

»On a dit mon ami que celui qui ne riait pas aux comédies de Regnard n'avait pas le droit de rire aux comédies de Molière. Eh bien, dites à ceux qui passent

[1] Über Eberts und die Karlsruher Bouchers vgl. K. Obser, Zeitschrift für Geschichte des Oberrheins. N. F. 17.

Roland de la Porte Vase, Globus und Musikinstrumente

devant Roland de la Porte sans s'arrêter qu'ils n'ont pas le droit de regarder Chardin; c'est tout contre, c'est à dire à mille lieues et à mille ans. C'est cette petite distance imperceptible et qu'on ne franchit point. Travaillez, étudiez, soignez, effacez, recommencez: peines perdues. La nature a dit: »Tu iras là, jusque-là, et pas loins que là«. Il est plus aisé de passer du pont Notre dame à Roland de la Porte que de Roland de la Porte à Chardin.«

Im Anschluß an dieses kritische Vorspiel würdigt Diderot mehrere Bilder Rolands eingehender Besprechung, wobei er Gelegenheit zu ergötzlichen Abwandlungen des obigen Urteils nimmt. So der Schlußeffekt des de la Porte Abschnittes von 1765: »Les couleurs de la rose des jardins sont belles, mais la vie n'y est pas comme sous les roses d'un visage d'une jeune fille. Les premières sont tout ce qu'on peut comparer de mieux à celles-ci; mais c'est elles qu'on flatte«. —

Verfolgen wir die gesamten Salons von Diderot — von denen übrigens der von 1765 als einer der gesicherten Meisterwerke gilt — so erkennen wir, wie die Schärfe der Verurteilung von de la Porte, der im Salon von 1761 zum ersten Male durchaus lobend eingeführt wurde, mit der zunehmenden Begeisterung

für Chardin gleichmäßig wächst. Das Variable der Diderotschen Kritiken und Kunsttheorien ist der kunstgeschichtlichen Forschung bekannt, sie hat damit zu rechnen. (Vgl. den betr. Abschnitt in Dresdners Geschichte der Kunstkritik.) Das Urteil Diderots über Roland de la Porte ist daher unter dem Gesichtswinkel der Freundschaft Diderots mit Chardin und dem Zwang des Stiles zu betrachten, der eben durch Kontrastierung wirken muß. Diese literarische Forderung ist immer eine gefährliche Klippe kunstkritischer Objektivität.

Diderots Kritik an de la Porte spitzt sich zu; einmal in dem hochakademischen Tadel des trop naturel; zweitens, wie es im Salon von 1765 außerdem noch heißt:

»Les differents objects ne vont point ensemble; et c'est une faute que Chardin ne comment pas.« Wir haben schon darauf hingewiesen, wie sehr das Karlsruher Orangenbäumchen von diesem Tadel frei ist.

Wir kehren von Diderot zum Karlsruher Orangenbäumchen zurück. Der erbrachte Nachweis, daß es sich hier um ein hochwertige Bild eines anderen Malers handelt, wird eine Nachprüfung des gesamten Chardin-Werkes nach sich ziehen müssen. Denn wer bürgt dafür, daß diese Verwechslung nur in Karlsruhe vorgekommen[1]? Und dann, wie weit hat das bis jetzt gesicherte Karlsruher Bild die kunsthistorische Beurteilung Chardins beeinflußt? Der »Romantiker« Roland de la Porte, um die Gegensätze einmal zuzuspitzen, konnte gerade den großen Könner Chardin um eine Feinheit bereichern. Diese Versuchung liegt um so näher, als bei Chardin eine eigentliche Entwicklung fehlt. Es ist jedenfalls beachtenswert, wie die neueste Charakteristik des Meisters (vgl. E. Hildebrandt im Handbuch) gerade das gefühlsmäßige Irrationale in den Vordergrund der Beurteilung rückt.

Die französische Forschung gibt, soviel wir sehen, über Roland de la Porte keinerlei neue Auskünfte[2]. Noch gilt die Auffassung Le Blancs, der ihn als einen geschickten, seiner Zeit geachteten[3] Maler schildert, aber mit Diderot einig ist, »qu'il a trouvé son maître«. So ganz gefehlt hat ja Diderot mit seiner

[1] Einen weiteren Fall der Namensvertauschung für R. de la Porte finden wir in Fontaines Collections de l'académie royal. Paris 1910. S. 204, Nr. 577, 52, glaubt Fontaine ein Bild »Un tambour et une épée«, das aus dem Besitz der Akademie stammend, sich jetzt im Palais de Fontainebleau befindet, und dort als Roland de la Porte katalogisiert ist, J. de Bertry zuweisen zu müssen. Das Bild finden wir als Lichtdruck bei Fontaine, S. 208 abgebildet. Die Angelegenheit bedarf der Nachprüfung.

[2] Im Louvre befinden sich nach Lafenestre et Richtenberger, Musée du Louvre, zwei Bilder Roland de la Portes. Katalog Nr. 479 »Instruments de musique«. Sur une table un cahier de musique appuyé contre un vase en lapis, monté en bronze, une cornemuse d'ivoire, avec garniture de velours galonné d'or, un globe, une couronne, aus fond, une draperie verte. H. 1 mèt., L. 0,81 T. — Morceau de réception à l'Académie (1763). — Musée Napoléon.

Katalog Nr. 480 »Nature morte«. Sur une table de marbre; couverte au milieu d'une nappe blanche, des livres, un pain, un verre plein d'eau, une cruche, des marrons. H. 0,92 mèt., L. 0,73 T. — Vente de Ménars en 1792, 161 livres.

Füsslis Allgem. Künstlerlexikon verzeichnet einige nach de la Porte gestochene Bildnisse, wie z. B. des Erzbischofs von Auch, J. F. de Montillat, von J. C. François, dann der Madame Verne und des Premier Ecuyer H. C. de Beringham, beide von P. E. Moitte (Moette).

[3] Man vergleiche auch die vier Gemälde Rol. de la Portes im Catalog des Cabinets de la Live von 1764, das ja ausschließlich zeitgenössischer Kunst gewidmet war. Siehe dort S. 9, 41 und 45.

Roland de la Porte Gegenstände auf einem Steintisch

distance imperceptible nicht, nur daß die Rollen auch vertauscht werden könnten.

Das heute siegreiche Orangenbäumchen hat in der Kritik des 18. Jahrhunderts keinerlei Widerhall gefunden. Diderot erwehrt sich einmal Roland de la Portes mit Erinnerungen an Barbonillages allemandes. — ? In diesem Zusammenhang muß ausgesprochen werden, daß die Markgräfin Caroline Luise bei der Wahl ihrer Sammlung, die vorzüglich als Studienobjekt gedacht war, eine erstaunliche Selbständigkeit, ja Unerschütterlichkeit des Geschmacks bekundete. Sie hat allen modischen Einflüsterungen stets widerstanden. Ein gutes Bild bedurfte bei ihr eines klingenden Namens nicht.

Die Schutzmarke Chardin ist von dem Orangenbäumchen gefallen. Vergessen wir nicht die Worte eines berühmten Franzosen: »Méfiez-vous de vos premiers sentiments, car ils sont toujours sincères«[1].

[1] Der Mercure de France von 1763 erwähnt bei der Salonbesprechung das Orangebäumchen nicht; die Collection des Livrets des anciennes expositions, Pariser Ausgabe von 1869ff. bringt davon nur die kurze Angabe von S. 30, Nr. 147: Un tableau représentant un Oranger; de 2 pieds de haut sur 1 pieds 6 pouces de large.

Zirkusreiterin. Ton. T'ang-Zeit Höhe ca. 22 cm
Weiße, rote, grüne und schwarze Farbspuren

NEUERWERBUNGEN AUS CHINA

VON LEONHARD ADAM

I.

Seit langem haben sich die führenden Firmen auf dem Weltmarkt der ostasiatischen Kunst daran gewöhnt, in China direkt einzukaufen. Dennoch ist es ein gewisses Kuriosum, daß nun die beiden großen Berliner China-Häuser, Edgar Worch und Dr. Otto Burchard, ihre letzten, persönlich im fernen Osten getätigten Einkäufe gleichzeitig öffentlich zeigen. Dabei darf man die Schwierigkeiten nicht unterschätzen, die gerade augenblicklich dem Einkauf solcher Kostbarkeiten entgegenstehen. Nicht nur im Hinblick auf den Bürgerkrieg — einzelne Generale haben auf den Verkauf von Kunstwerken die Todesstrafe gesetzt — sondern weil der eigentliche Ausverkauf in China längst beendet ist, soweit es sich um bewegliche Dinge und nicht um Ausgrabungen handelt.

Deshalb darf man mit Recht staunen über die Einzigartigkeit und die Höhe der Qualität der Objekte, die uns zurzeit auf Grund der letzten Neuerwerbungen der genannten Firmen gezeigt werden. Die hier mitgeteilte Auswahl kann aber nur andeutungsweise eine Vorstellung von dem künstlerischen Wert des Ergebnisses solcher Chinakampagnen vermitteln. Diese Werke halten jeden Vergleich mit den ähnlichen Einkäufen führender japanischer und amerikanischer Firmen aus.

Für die Firma Edgar Worch hat eben Dr. Jörg Trübner, der Sohn Wilhelm Trübners, auf einer mehrmonatlichen Reise in China eingekauft und über diese Ausstellung sei zuerst gesprochen. Durch die ausgestellten Objekte erweist sich der Einkäufer selbst als ein Kenner von nicht alltäglichem Grade, der außer den fundamentalen Kenntnissen auf dem eigentlichen Fachgebiet das Wichtigste sein eigen nennt: das „Fingerspitzengefühl" für gute Qualität. Diese Ausstellung ist ein Ereignis.

Zirkusreiterin. Ton. T'ang-Zeit Höhe ca. 30 cm

Weiße, rote, grüne und schwarze Farbspuren

Die bedeutendsten Kollektionen sind die von Tonfiguren der Han-, Wei- und T'ang-Zeit und die der Han-Bronzen. Man sieht ein paar T'ang-Pferde, von der etwas fetten Rasse dieser Epoche, in lebhafter Bewegung, geritten von zwei Akrobatinnen in langen Gewändern, — „Zirkusreiterinnen" nennt sie Trübner. Beide Stücke von einer temperamentvollen Bewegtheit, wie man sie ähnlich kaum je erblickte. Dann zwei sitzende Tänzerinnen, die nicht nur an Größe, sondern auch an Grazie alles bisher Gesehene dieses ja wohl für die T'ang-Zeit typischen Lieblingsmilieus der Tänzerinnen und Spielerinnen in den Schatten stellen. Noch bedeutender aber der stehende Mann mit Kapuze aus der Wei-Periode. Er mag eine Waffe gehalten haben, die verlorenging. Wie er so mit leeren Fäusten dasteht, gespannt, angriffs- oder abwehrbereit, gleicht er einem Fechter. Zwei große Elefanten, T'ang, von denen der eine einen leuchterhaltenden Mann mit krausem Haar und Bart und fast semitischen Zügen trägt, überraschen vor allem durch das Material, einen leuchtend weiß glasierten Ton, der sich schon mit dem Weiß der Ting-Yao-Schalen der Sungzeit vergleichen läßt. Aus der stattlichen Zahl der Bronzen seien genannt: ein Gefäß der Han-Periode, einen Ungeheuerkopf darstellend, braun und dunkelgrün patiniert, ein Unikum, das seinen Typ japanischen Ungeheuermasken vererbt haben könnte, in der Linienführung gleich konzentriert und wuchtig. Ein ähnlich interessanter Leuchter tragender Mann, dessen Typ leicht ethnographische Reminiszenzen aufkommen läßt, obwohl es schon zeitlich verkehrt wäre, von hier etwa Beziehungen zum aztekischen Hochland von Mexiko zu konstruieren. Es gibt Sammler, die vor solchen Unicis stutzen und ihnen Stücke vorziehen, die durch Parallelen typologisch gesichert sind. Dieser

Bronze der Han-Zeit. Ungeheuerkopf

Braune und dunkelgrüne Patina. Unten rund. Höhe 20 cm. Bedeckt mit feinen, ziselierten Spiralornamenten, außerdem mit Ornamenten in punktierten Linien

Einstellung sollte man nicht folgen; gerade aus den isolierten Stücken ergeben sich oft genug kunstgeschichtliche Sensationen. — Zwei verschiedene Gefäße der Chou-Zeit (1122—254 v. Chr.) zeichnen sich durch eine teils graugrüne, teils rostfarbene Patina aus, die in ein glänzendes emailartiges Stadium übergetreten ist. Ein Han-Gefäß zeigt in Kupfer eingelegte Tiere und Blumen. Vielleicht das interessanteste Bronzestück aber ist eine große, grün patinierte Schale der Ts'in-Zeit (255—205 v. Chr.) von 35 cm Durchmesser, innen ziseliert mit Vogel-, Fisch- und Drachengestalten. Dies ist ein vollständiges Exemplar eines Typus, von dem in der Literatur bisher nur Fragmente abgebildet wurden (vgl. D'Ardenne de Tizac. L'Art chinois classique, 1926, pl. 51 a).

Auch einige kostbare Werke der Gefäßkeramik hat Trübner mitgebracht. Eine Ting Yao-Schale (Sung-Zeit) mit zwei Enten hat ihre Parallele bei Hobson, The Eumorfopoulos Collection, Vol. III, Pl. 25. Eine Chün Yao-Schale (ebenfalls Sung), porzellanartiges Steinzeug mit blauer und dunkelroter Glasur, dürfte die schönste der sehr seltenen Arbeiten dieser Art mit ihrem barock geschweiften Rande sein, die wir bisher in Berlin sahen. Auch die Großplastik ist vertreten. Ein monumentaler sitzender Bodhisattva der Sungzeit, farbig auf weißem Grunde dekoriertes Holz, repräsentiert in seiner eleganten Zwanglosigkeit und ungekünstelten Ruhe diese Epoche, deren Wertung erst jetzt recht einzusetzen scheint, — ein Stück von außerordentlicher Wirkung, das in seiner Größe einen ganzen Raum beherrscht. Ein schöner Buddhakopf aus Honan (T'ang), schwarzer Stein, wird weit übertroffen durch das Sandsteinrelief einer buddhistischen Trinität aus Shansi, mit schwachen Bemalungsspuren, aus der ersten Hälfte des 6. Jahrhunderts (Höhe 75 cm).

Dies wenige mag genügen. Der zweite Teil der Ergebnisse dieser Reise aber wird erst aus China erwartet und auch davon wird einiges nachgetragen werden.

RUNDSCHAU

BERLIN

Die Islamische Kunstabteilung der staatlichen Museen hat sich kürzlich die Erwerbung eines monumentalen Beispiels mittelalterlicher persischer Kunst gesichert.

Es handelt sich um einen sogenannten Mihrab aus Fayence, eine dekorative Gebetswand, die in persischen Moscheen des 13. und 14. Jahrhunderts die vertiefte Nische ersetzte. Der fast drei Meter hohe, architektonisch gegliederte Aufbau besteht aus Fliesen, die mit Koransprüchen und Ornamenten in Relief und Lüsterbemalung verziert sind.

In Persien selbst sind derartige Prunkstücke kaum noch vorhanden. Zahlreiche Fragmente sind allerdings in europäische und amerikanische Sammlungen gelangt, ein vollständiges Exemplar besaß aber bisher nur das University Museum in Philadelphia. Der jetzt im Kaiser-Friedrich-Museum ausgestellte Mihrab gewinnt, abgesehen von seiner Seltenheit, noch besondere Bedeutung dadurch, daß er nachweislich aus der Stadt Kaschan stammt, die dem Fliesendekor (Kaschi) im Orient überhaupt den Namen gegeben hat. Laut Inschrift 1226 verfertigt, zierte er dort die Meiden-Moschee, bis er Ende des 19. Jahrhunderts abgebrochen und von dem britischen Konsul Sir John Preece erworben wurde, von dessen Erben ihn jetzt die Islamische Kunstabteilung erstand.

Aus derselben Sammlung wurde gleichzeitig

Elefant mit Leuchter tragendem, satyr-ähnlichem Mann

Weiß glasierter harter Ton mit Spuren von rosa Bemalung und Vergoldung, die auf den Stellen abgestoßener Glasur sitzen. Höhe 34 cm. T'ang-Zeit (618—906 n. Chr.). Der Boden zeigt eine ovale Nische. Elefant und Lotussockel deuten auf bekanntes indisches Urmotiv

Ausgestellt bei Edgar Worch, Berlin

ein kleinerer Lüstermihrab vom Jahre 1264 angekauft, der aus einem Mausoleum in Kum (Persien) herrührt. —n.

LONDON

Das Britische Museum hat für sein Kupferstichkabinett eine Reihe von kostbaren Blättern des altdeutschen Meisterholzschnittes aus der Dürer-Zeit erworben. Mr. van der Bergh schenkte einen überaus seltenen frühen Holzschnitt von Dürers Schüler Hans Schäuffelein — das große, in einem späteren Zustande seines Monogrammes beraubte Blatt, das deswegen gut mit Dürers Arbeiten verwechselt werden konnte, fehlt in den meisten Sammlungen und ist nur in der Albertina und in Erlangen vorhanden. Noch seltener ist die bisher überhaupt unbeschriebene Wiedergabe von Cranachs Luther-Bildnis im Profil durch Dürers Freund und Schüler Hans Baldung Grien. Ferner kaufte das Londoner Museum ein vielleicht von Hans Sebald Beham gezeichnetes, von Wolfgang Resch ausgeführtes, offenbar auf eine Zeichnung von Dürer selbst zurückgehendes Bildnis des Jacob Fugger, des reichen Augsburger Kaufherrn. Der Holzschnitt ist anscheinend nur in diesem einen Exemplar vorhanden, ebenso wie ein Bildnis der habsburgischen Prinzessin Eleonore, die Königin von Portugal und später von Frankreich wurde. Weitere Londoner Erwerbungen sind der Holzschnitt nach Dürers Frauenbad, dessen Zeichnung heute in Bremen ist, Cranachs Anbetung des Herzens Christi von 1505 und sein „Sündenfall", offenbar ebenfalls Unikum: statt des sonst in dieser Szene dargestellten Engels, der das Paar aus dem Paradiese treibt, erscheint hier ein Mann mit kleinen Flügeln, der eine Peitsche hält.

r

Leuchtertragender Mann. Han-Zeit
Grün patinierte Bronze. Höhe 17 cm
Ausgestellt bei Edgar Worch, Berlin

★

BERLINER AUSSTELLUNGEN

Österreichische Kunst 1700—1928 in der Akademie / Léger bei Flechtheim / Wolf Röhricht / Rud. Jacobi u. a.

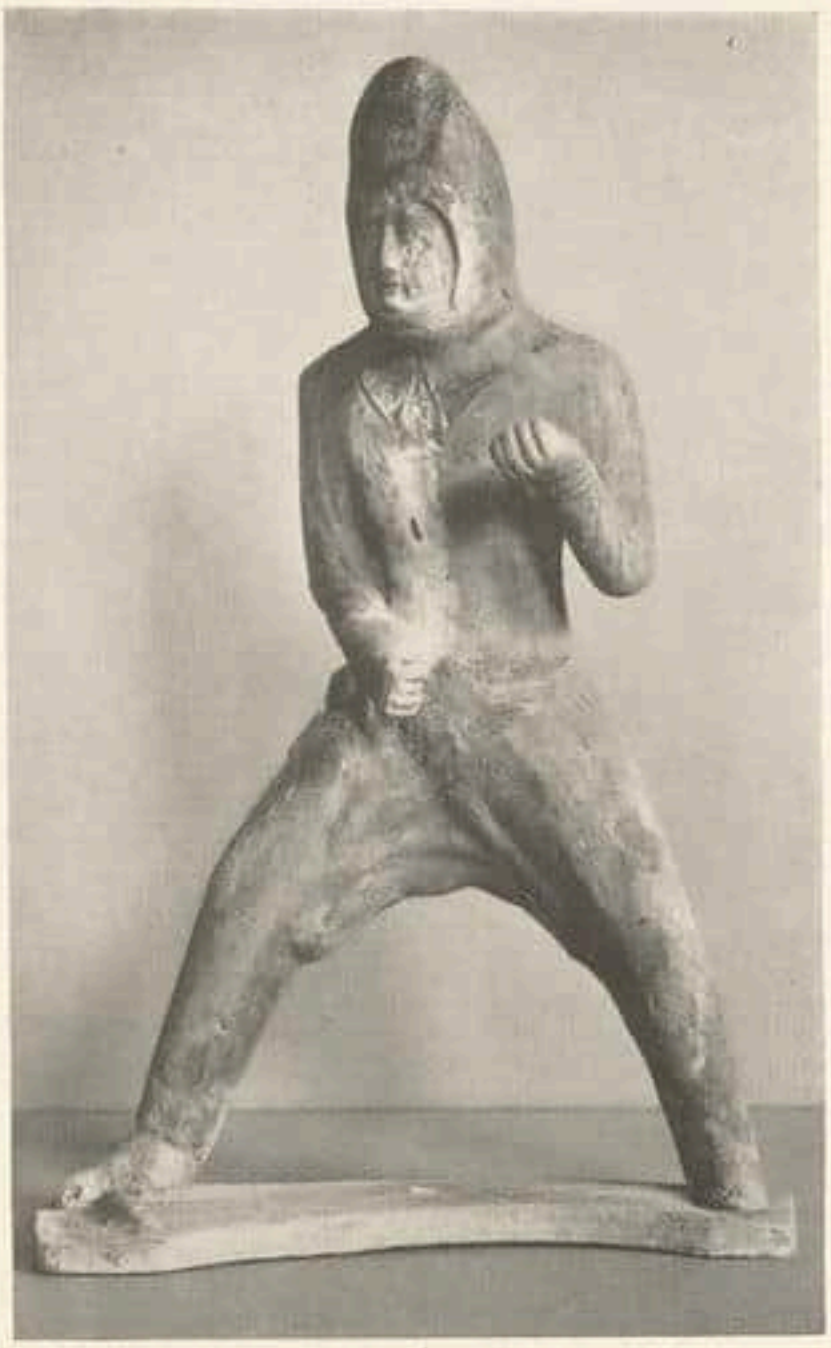
Einer glücklichen Anregung des Österreichisch-Deutschen Volksbundes folgend, zeigt die Akademie der Künste an etwa 500 Zeichnungen und Aquarellen, vom Direktor der Albertina Dr. Stix und zumeist aus deren Beständen zusammengestellt, den Weg der österreichischen Kunst vom spätbarocken Neueinsatz bis zur Gegenwart auf. Die Veranstaltung ist um so dankenswerter, als die Mappen unserer graphischen Sammlungen einigermaßen spärlich mit Beispielen dieser vielfach imponierenden und liebenswürdigen Sonderkultur südlichen Deutschtums versehen sind. Die gewisse Selbstverliebtheit Wiens, nicht unberechtigt, aber dem geistigen Austausch abträglich, hat diesen Mangel ebenso verursacht wie andrerseits den ziemlich unbefruchteten Zustand der Gegenwartskunst in Österreich. Zu einer Ausstellung, die letztlich dem Anschluß dienen will, darf wohl bemerkt werden, daß der österreichischen Moderne in einem weiteren Sinne der Anschluß fehlt, der aktive Anschluß an die künstlerischen Bewegungen Europas. Es fällt im Rückblick auf Zeiten intensivsten Beteiligtseins an den Kühnheiten der Epoche, angesichts der Blätter eines Maulpertsch, eines Troger, angesichts auch der üppigen Dekorationsskizzen der Galli-Bibiena und der Architekturentwürfe Fischers von Erlach oder Hildebrandts besonders auf. Indem wir die Reihe weiterverfolgen, aus der Persönlichkeiten wie Karl Schütz, Scheffer v. Leonhardshoff, der witzige Matthias Loder charakteristisch heraustreten, und uns bezaubert im

Kreise der Schwind, Waldmüller, Danhauser, Fendi und seines jungverstorbenen Schülers Karl Schindler befinden, beglückt von ihrer Anmut und schelmisch heiteren Art und vielleicht noch inniger charmiert von den kostbar minutiösen Aquarellzeichnungen Rudolf v. Alts, — sehen wir ein, das 19. Jahrhundert hatte die spezifische Möglichkeit, Vollwerte auszubilden in der Pflege lokalen Eigenreizes, unser Jahrhundert aber hat sie nicht mehr, in ihm macht Inzucht der Empfindung steril. Gerade aus der Bewunderung für das vielgestaltig Dargebotene (— aber gab es nichts von F. v. Amerling und keine stärkere Bezeugung Makarts? —) resultiert dies an Wien gerichtete Bedenken.

Die Galerie Flechtheim veranschaulicht in sehr nachdrücklicher Weise das Schaffen Fernand Légers, insbesondere an einer großen Reihe von Werken der letzten drei Jahre die Ergebnisse seines Strebens, die Idee des Objektiven zu gestalten. Léger, stets schon der Aktuellste, Zeitentschlossenste unter den sogenannten Kubisten, zieht hier die Konsequenzen seines Stils parallel zu den allgemeinen Intentionen der Stunde, ausgehend auf die absolute Realität des Gegenstandes. Dieser wird in äußerster Deutlichkeit deklariert, nicht als erscheinungsmäßiges Vorkommnis im Raum, vielmehr als bares Faktum, beziehungslos konkret. Seine Form ist lapidar und mit aller Wucht des Kontrastierens gegen die Grundfläche gestellt, in keineswegs stofflich geschilderter, sondern definierter Objektivität, — abstraktes Bildmotiv gerade in dieser harten plastischen Konkretion. Léger erreicht monumental geschlossene, schlagend einfache und zugleich kontrapunktisch reiche Evidenzen, deren Grad und Gepräge es nahelegt, ihn einem Carstens zu vergleichen.

Wolf Röhricht, von der Galerie Möller betreut, erweist sich auf gutem Wege, seine nur selten noch ins Verschwommene ausweichende Farbe glutend zu sättigen und Landschaft wie Stilleben immer dichter und ruhiger zu beherrschen. Sehr ansprechend vor allem auch die Aquarelle, etliche Schneestücke zumal.

Ähnliches läßt sich von Rudolf Jacobi berichten, dem die Galerie Neumann-Nierendorf Raum gibt. Seine Arbeiten meiden die ihnen bereits gesicherte Weiche und streben dunkelkräftige, herbere Wirkungen an. Einige kommen Vlamincks Effekten zu nahe und geben sich über ihre Verhältnisse schmissig. Anderes aber ist wirklich intensiv in der

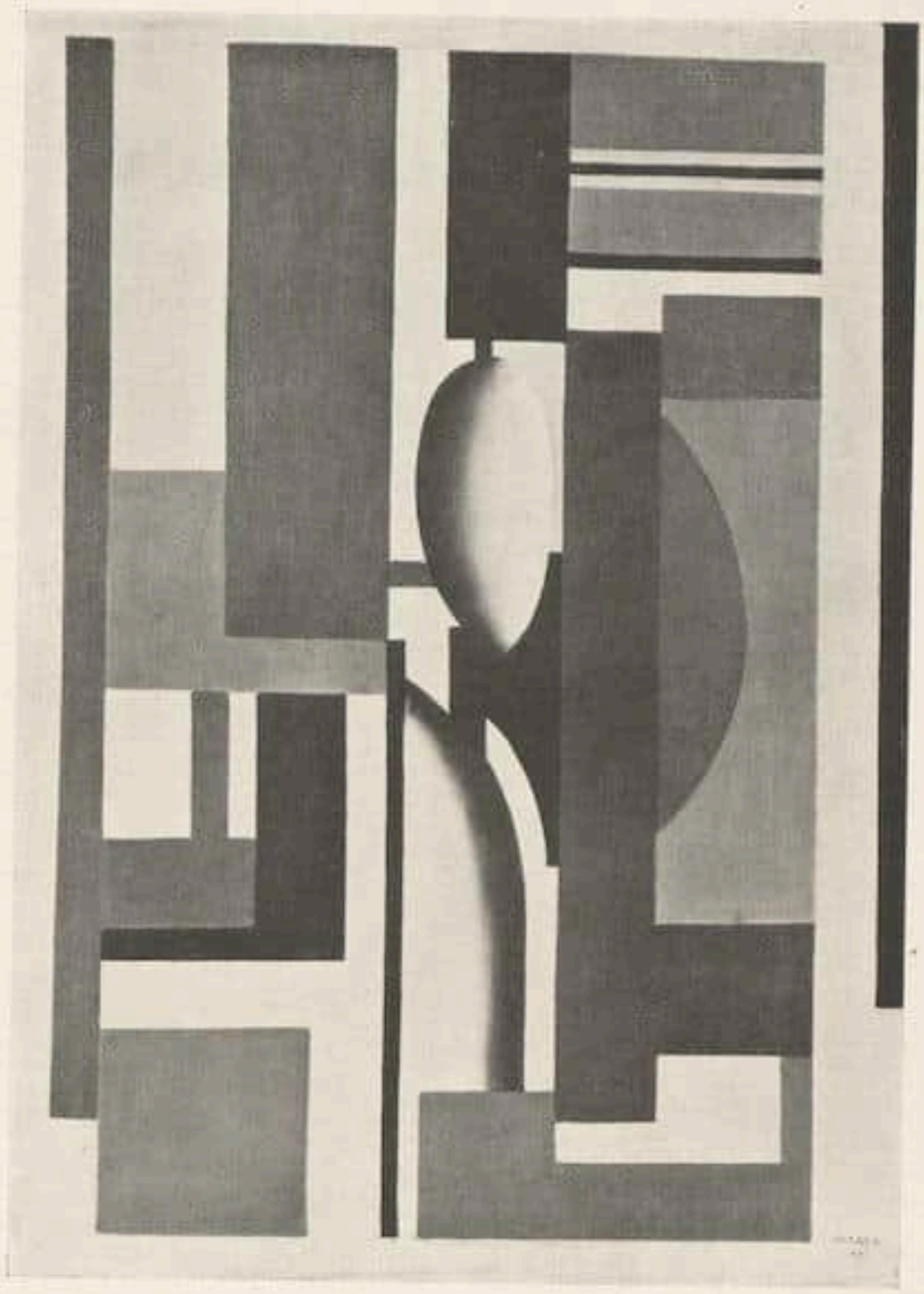


Figur aus schwarzem Ton. Wei-Zeit
(Anfang 6. Jahrh. n. Chr.)
Scharlachrote Bemalung, Kapuze schwarz, Gürtel und Ärmelaufschläge zeigen Goldspuren. Opankenartige Schuhe. Das Gesicht, mit kleinen, üppig geschweiftem Munde, zeigt europäische Züge, erinnert an Typen aus Turkestan (Schor-tschuq)
Höhe 51 cm
Ausgestellt bei Edgar Worch, Berlin

Stimmung. Daneben Frau Annot, flüchtiger und bunter im künstlerischen Gebaren. Graziöse Eingebungen der Instrumentation, girrende Akzente schmeicheln das Auge reizend an blasseren Stellen vorüber. Wolfradt

DEKORATIONEN DES ROKOKO

Diese Wandmalereien, die Flatow & Priemer, Berlin, in sieben eigens hergerichteten Appartements zeigen, gehören zu dem Reizvollsten, was uns das deutsch-österreichische Rokoko hinterlassen hat. Es handelt sich um die zu zwei verschiedenen Zeiten durchgeführte Bemalung (Tempera auf Leinwand) eines steiermärkischen Adelssitzes, Schloß Premstätten, dessen älterer Schmuckteil etwa in dem ersten Viertel des 18. Jahrhunderts entstanden sein dürfte, während die Empiredekorationen dem



Fernand Léger Komposition 1926
Ausgestellt in der Galerie Flechtheim, Berlin

Beginn des 19. Jahrhunderts angehören. Diese älteren Dekorationen (siehe Abbildungen) verraten zwar nicht die eigene Hand von Ferd. Ph. Hamilton oder G. J. Platzer, aber sind dieser kunstgeschichtlich klar nachweisbaren Linie angenähert. Es müßte sogar bei einigem Studium möglich sein, den Schöpfer dieser reizvollen, mit höchster Naivität im Gegenständlichen und einer entzückenden Freiheit in der Phantastik des Gestaltens hingeschriebenen Dekorationen ausfindig zu machen.
Die Einheitlichkeit des Aspektes ist wunderbar. Der Reichtum der Phantasie dieses Malers überrascht nicht weniger als die Voraussetzungslosigkeit jedweder Imagination. Dieser Unbekannte malt zwischen bunten und klangvollen Rokokodekorationen z. B. Jagdszenen, die er selbst nie erlebt hat, weil sie das Unwahrscheinlichste vom Unwahrscheinlichen sind, aber gerade darum würde der Zöllner Rousseau vor ihnen Tränen der Begeisterung geweint haben. Zugegeben, der Geist einer leicht und bunt beschwingten Zeit wird an diesen Bildern evident; wichtiger ist der hier getätigte Einbruch freier Phantasie in das Land der Moderne. Unsere Jungen müssen diese Dekorationen sehen, um daraus zu lernen.
Es wäre sehr schön, wenn es gelänge, dies reizvolle Denkmal Deutschland oder gar einem Berliner Hause zu erhalten. Solche Ausstellung gehört selbst in dem mit Kunst übersättigten Berlin zu den Ereignissen, die wert sind, notiert zu werden. B

BASEL

In der Kunsthalle ist eine Ausstellung August Babbergers (Karlsruhe) und eine größere Kollektion von Wassily Kandinsky (Dessau) zu sehen. Babberger interessiert außer durch seine Hochgebirgslandschaften namentlich durch seine großdekorativen Wandmalereien, in denen er ganz eigene Wege der

Wolf Röhricht Callastilleben

Aus der Sonderausstellung in der Galerie Ferdinand Möller, Berlin

kompositionellen Rhythmisierung und farbigen Harmonisierung geht. — Kandinskys Vertretung ist hauptsächlich durch die zahlreichen Werke des vergangenen Jahres aufschlußreich, die sich im Gegensatz zu den früheren abstrakten Arbeiten durch strenge Geometrisierung der Formen charakterisieren. Außerordentlich instruktiv, an einer Reihe von Gemälden des Zeitraumes 1908 bis 1928 die Entwicklung dieses Vorkämpfers für abstrakte Kunst zu verfolgen. — Zwei bekannte Schweizer Maler, Otto Morach (Zürich) und Arnold Brügger (Meiringen), die beide bei aller Verschiedenheit der Ausdrucksform große Affinitäten haben, dazu ein Basler Plastiker, Hans Joerin, geben in dieser sehr anregenden Ausstellung Einblick in ihr Schaffen der letzten Jahre.

Als Auftakt für eine Reihe von Ausstellungen, die darauf hin zielen sollen, die Probleme der neuen Form in Architektur und Gewerbe zu veranschaulichen, zeigt das Gewerbemuseum eine Ausstellung „Neue Typographie", die instruktiv die neuesten Formbestrebungen namentlich auf dem Gebiete der Werbedrucksache und Reklame veranschaulicht. Durch Heranziehung eines vielfältigen in- und ausländischen Materials (Schweiz, Deutschland, Holland, Frankreich, Rußland), das, angefangen beim Schriftplakat im Weltformat bis zum Briefkopf, fast alle Spielarten der modernen Werbegraphik umfaßt, ist das international Verbindende des neuen typographischen Stiles, der Zweckmäßigkeit, Sachlichkeit und schlagenden Ausdruck vor allem erstrebt, nachdrücklich dargetan. — Im Anschluß an diese Ausstellung ist zum Gedächtnis an den vor vierhundert Jahren in Basel verstorbenen Buchdrucker Johannes Froben (1460 bis 1527) eine Schau der charakteristischsten und bedeutendsten Werke der Frobenschen Offizin eröffnet worden. Zu den Druckwerken, Ausgaben griechischer und römischer Schriftsteller, Schriften des Erasmus u. a. m., die fast ausnahmslos von der Basler Universitätsbibliothek zur Verfügung gestellt worden sind, gesellen sich Einzelblätter — Titel, Randleisten, Verlegerzeichen — von Urs Graf und den Brüdern Ambrosius und Hans Holbein, die, wie man weiß, mit dem Namen der Frobenschen Druckerei rühmlichst verbunden sind. — Wie üblich, sind auch für

Detail der Wandmalereien aus Schloß Premstätten
Aus der Ausstellung bei Flatow & Priemer, Berlin

diese beiden Ausstellungen des Gewerbemuseums brauchbare Führer herausgegeben worden, die über alles Wissenswerte Aufschluß geben.

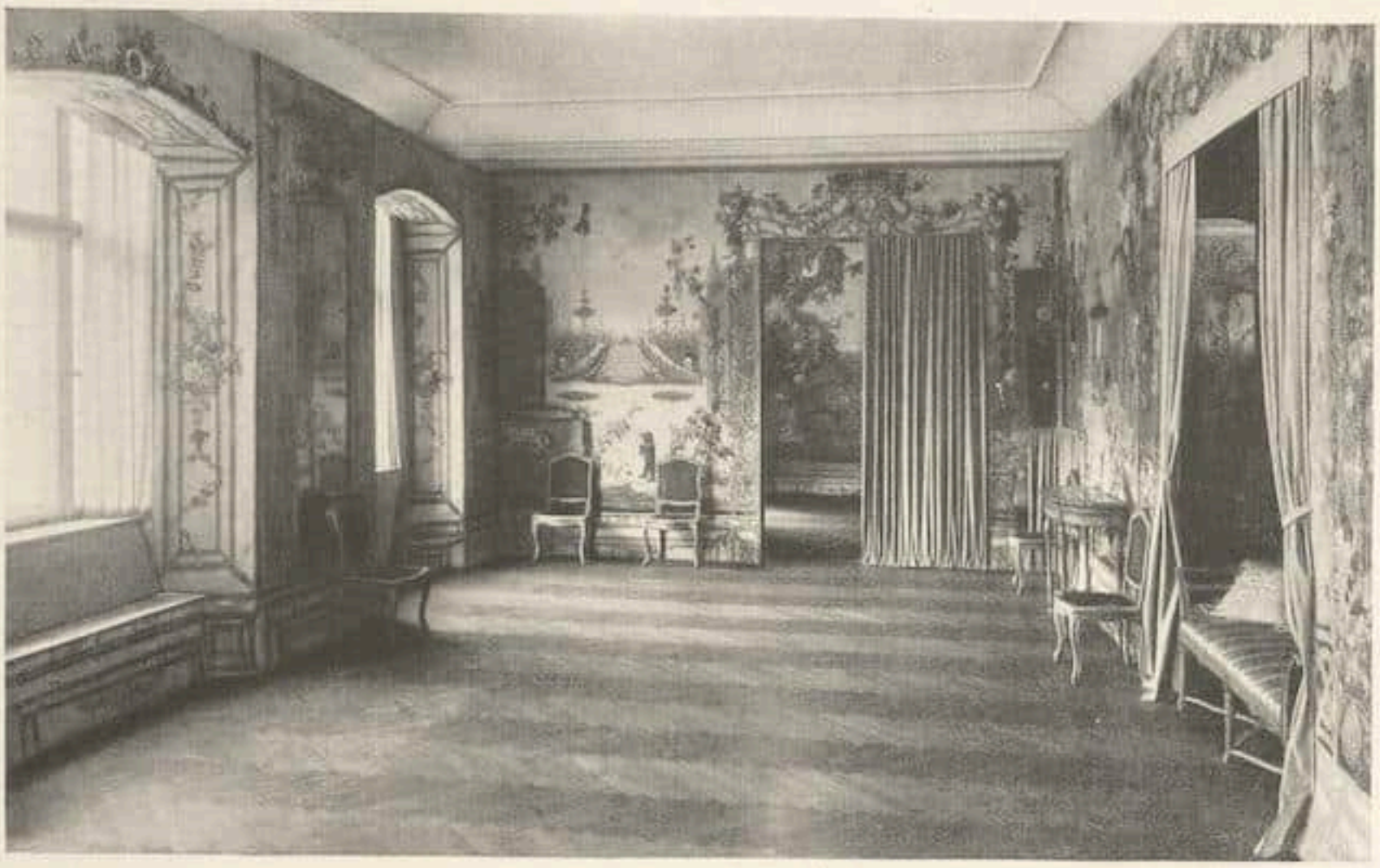
Weiter seien erwähnt die Ausstellung Régnault Sarasin (Basel—Paris) im Kunsthaus Pro Arte, enthaltend im wesentlichen Studien aus Marokko und die schöne Kollektion von Aquarellen Hans Sandreuters (1850 bis 1901) ebenda. Im Kunstsalon Knöll eine bemerkenswerte Gesamtschau des jungen Baslers Karl Hindenlang. — In der Kunsthandlung Rath, A.-G., Aquarelle und Pastelle von Werner Neuhaus (Emmenthal), die sich durch Formsicherheit und farbige Reize vorteilhaft abheben von der landläufigen Aquarellmalerei. W. R.

KUNST IN PARIS

Ein wichtiges Ereignis der letzten Wochen: Die Wiedereröffnung der Galerie Hodebert (früher Barbazanges). Diese Kunsthandlung gehört bereits der Kunstgeschichte an; ihre Räume, in denen man im Laufe der Jahre edelste Werke von Courbet, Manet, Lautrec und Renoir sah, sind ebenso berühmt durch die Feste und dramatischen Abende, die von Paul Poiret inspiriert und von Barbazanges und Hodebert veranstaltet waren; unvergeßliche Feerien des Geistes und der Kunst, in denen russische Aristokratie und internationaler Finanzadel zusammen mit der Maler-Bohême von Montparnasse und ihren Modellen, mit Tänzerinnen und Kinostars sich zusammenfanden, um Bühnenwerke von Jean Cocteau und Max Jacob oder Musikwerke von Eric Satie, George Auric, Poulenc u. a. aus der Taufe zu heben... In diesen Räumen hingen das „Atelier" von Courbet, das jetzt dem Louvre gehört, die „Poseuses" von Seurat, jetzt im Barnes-Museum in Meryon, die „Musiker und Bettler" von Manet, die großen Marktbilder von Lautrec usw. Heute sind die Räume verjüngt, modernisiert, und man findet in ihnen die künstlerische Jugend, Derain, Utrillo, Friesz, Segonzac, Despiau, Renée Sintenis.

Zur Wiedereröffnung bietet die Galerie eine kleine Auswahl von Meisterwerken des 19. Jahrhunderts. Man sieht von Daumier einen der „Wagon de IIIme Classe", eins der vollendetsten dieser Bilder, nicht als nervöse Skizze hingeschrieben, sondern zu Ende geführt, durchgemalt. Von Courbet ein seltsames Fischbild, ein Fisch auf dem Grunde des Flusses, gesehen unter den transparenten Wassermassen, ebenso dramatisch im Gegenstand, dem am Angelhaken hängenden und kämpfenden Tieres, wie durch die breite und „romantische" Malerei. Von Renoir zwei gute Bekannte: Die Gruppe der Wäscherinnen am Bach und ein schönes Frauenporträt aus der Vente Gangnat. Daneben ein überraschendes Stück, das wir noch nicht kannten, ein großer Blumenstrauß, sehr durchgeführt, sehr lebhaft in der Farbe und scharf in der Zeichnung, ein Bild, das zugleich an Renoirs Anfänge als Porzellanmaler erinnert.

Eine Sonderausstellung normannischer Maler,



Ausgemalter Salon aus Schloß Premstätten (um 1725)
Aus der Ausstellung bei Flatow & Priemer, Berlin

in denselben Räumen, macht sehr guten Eindruck und überrascht denjenigen nicht, der daran denkt, daß aus der Normandie Künstler wie Poussin, Géricault, Boudin und von jüngeren Dufy und Friesz hervorgegangen sind. Ein weiteres Ereignis der letzten Tage: Die große Rückblickausstellung von Werken Claude Monets bei Durand-Ruel. Da dieselbe wesentlich erweitert nächster Tage auch in Berlin gezeigt wird, genügt es, an dieser Stelle die Tatsache nachzutragen. Florent Fels

MANNHEIM

Auch in der hiesigen Kunsthalle hat die Ausstellung von Plastiken und Aquarellen Christoph Volls, die kürzlich in Berlin viel bemerkt wurde, beträchtliches und berechtigtes Aufsehen erweckt. Eine schwere und zornige Wucht des künstlerischen Temperaments schlägt sich sieghaft mit dem Material herum, Holzplastik nordländisch und verschlossen. Der hier und dort, besonders in den Aquarellen betonte Kontakt mit dem Vorbild Munch ist als Gesinnungsverwandtschaft einleuchtend. Porträtplastiken, wie die des Literaturkritikers A. F. Binz in ihrer kampflustigen Naturüberschärfung erscheinen am aufschlußreichsten für Volls Kunst, die vom Schwerpunkt aus nach allen Seiten aggressiv in den Raum dringt. Eine Ausstellung von Kinderzeichnungen, Entwürfe zu einem Märchenstück, veranlaßt durch ein Preisausschreiben des Nationaltheaters, gab neue Einblicke in dies von Hartlaub verdienstvoll gepflegte Gebiet. Zur Zeit ist James Ensors Lebenswerk in größerer Übersicht als Gesamtphänomen zur Debatte gestellt: Hauptteil der Graphik, 45 charakteristisch ausgewählte Gemälde und einige Kostproben der Aquarelle und Pastelle. Ein großer Teil der Gemälde stammt aus belgischem Privatbesitz. Das 1897 gemalte Bild „Der Tod und die Masken" wurde kürzlich für die Kunsthalle erworben, und so scheint auch die Vorführung der spirituellen Kunst Ensors nach der letztjährigen Munch-Ausstellung einem Plan der Leitung zu entsprechen, den bisher fast ausschließlich nach französischem Impressionismus und deutschem Expressionismus orientierten modernen Bestand der Kunsthalle sinnvoll zu ergänzen.

Wie seine Stilleben und Landschaften ins Gespenstige vorstoßen, so ist die Gedankenmalerei seiner Maskenbilder in die sinnliche Anschauungskraft des bildnerischen Visionärs gebettet. Erich Dürr

PERSONALIA

POMPEO MOLMENTI †

Am 25. Januar ist Pompeo Molmenti in Rom gestorben. Er hat, wie viele seiner Landsleute, sich ursprünglich dem Studium der Rechte ge-

Quiering G. Brekelenkam — Die Kranke

Aus der Ausstellung »Alte Malerei aus rheinisch-westfälischem Privatbesitz« in Düsseldorf (vgl. Cicerone, XX. Jahrg., Heft 2, S. 60)

widmet, ist später zu literarischen und kunstgeschichtlichen Studien übergegangen und hat dann eine Lehrtätigkeit am Liceo Foscarini in Venedig, am Ateneo in Padua und an der Akademie in Venedig entfaltet. 1890 wurde er Mitglied des Parlaments, 1909 Senator. In den neunziger Jahren ist er in leitender Stellung bei der Verwaltung der Kunstdenkmäler Italiens tätig gewesen.

Auch in Deutschland war Molmenti bekannt. Wir haben seine Mitarbeiterschaft an dem großen Werk Gustav Ludwigs über Carpaccio wohl geschätzt (G. Ludwig — P. Molmenti, Vittore Carpaccio. Milano 1906), ebenso ist sein Werk über Tiepolo (1909) Gemeingut der deutschen Kunstwissenschaft geworden und seine Lebensarbeit, die „Storia di Venezia nella vita privata" wird jedem Gelehrten, der sich mit Venedig beschäftigt, unentbehrlich bleiben. Molmenti war gerade damit beschäftigt, eine Neuauflage der „Storia" vorzubereiten. Diese Arbeit hat nun der Tod unterbrochen. An weitere Kreise wandte sich sein Band „Venezia" in der Sammlung „Italia artistica", die 1924 erschienenen Aufsätze „I nemici di Venezia" geben einen Begriff von der Energie, mit der der greise Gelehrte immer wieder für die Erhaltung des Charakters und der eigenartigen Schönheit Venedigs eintrat.

★

Professor Dr. Heinrich Glück von der Universität Wien, langjähriger Vertreter des „Cicerone" und Mitbegründer des „Jahrbuches für asiatische Kunst", ist neuerdings Abteilungsleiter am Österreichischen Museum für Kunst und Industrie in Wien geworden.

Aus Köln teilt das Städtische Pressedezernat folgendes mit: „Mit Rücksicht auf die bevorstehende Reorganisation der gesamten Museumsverhältnisse der Stadt Köln und wegen seines zur Zeit schwankenden Gesundheitszustandes ist Museumsdirektor Dr. Secker auf seinen Antrag aus dem Dienst der Stadt Köln ausgeschieden."

Professor Konrad von Kardorff von der Breslauer Kunstakademie ist soeben an die Staatliche Kunstschule in Berlin berufen wor-

den und hat als Nachfolger des verstorbenen Professors W. Jordan seine Tätigkeit bereits am 1. Februar 1928 begonnen. Kardoff, Schlesier von Geburt und als Porträtmaler hochgeschätzt, vollendete 1927 sein 50. Lebensjahr und darf sich geistig einen Schüler von Max Liebermann nennen.

Dr. W. F. Volbach, Kustos am Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin hat bei seinem Studienaufenthalt in Ägypten den Auftrag erhalten, den Katalog der koptischen Kunst im Zentralmuseum in Kairo zu schaffen, ähnlich dem Katalog über die koptischen Stoffe in Berlin, den er mit O. Wulff herausgab. Dr. Charlotte Weidler, die seit einigen Jahren die deutsche Abteilung der Kunstausstellungen des Carnegie-Institutes zusammenstellt, ist die Vertretung des Metropolitan-Museums in New York für Deutschland übertragen worden.

Die ägyptische Regierung hat nach vorheriger Anfrage in Paris kürzlich den Konservator der Gemäldegalerie des Louvre Louis Hautecoeur zum Direktor der schönen Künste im Königreich Ägypten ernannt. n

Edouard Manet — Le Journal illustré

Aus der soeben eröffneten Impressionisten-Sonderausstellung der Galerie M. Goldschmidt & Co., Berlin

KUNST-LITERATUR

HANS MACKOWSKY: GOTTFRIED SCHADOW. Bd. I.: Jugend und Aufstieg 1764 bis 1797. Mit 102 Tafeln und 7 Abb. im Text. G. Grote. Berlin 1927.

Bezeichnend für das Sinken der Kunstauffassung im Verlaufe des 19. Jahrhunderts, daß man Rauch über Schadow stellen konnte, obwohl Schadow der geschichtlich wichtigere und sinnlich bedeutsamere Bildner war. Rauchs Arbeiten wurden gleich nach seinem Tode im Rauch-Museum gesammelt, und bald begann jene umfangreiche Biographie zu erscheinen, die sich inzwischen auf fünf Bände auswuchs. Erst heute liegt ein verwandtes Unternehmen für Schadow vor. Mackowskys Band, auf den man wartete, der aus langjähriger Bemühung stammt, behandelt nur die erste, fruchtbarere Hälfte jenes glücklichen Lebens und setzt den Einschnitt kurz vor 1800. Die drei Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts, die auf den ungehemmten Aufstieg hin politische Erschütterungen, geistige Krisen und neue Forderungen brachten, sollen im zweiten Band behandelt werden. Aus genauer Kenntnis des alten Berlin, durch Heranziehung von Faszikeln des Geheimen Staatsarchivs, mit Hilfe weiterer Provinzial- und Familienarchive, vor allem aber durch Benutzung des handschriftlichen Nachlasses von Schadow selber wird ein höchst intimes Lebensbild und somit ein Zentralgeschehen des künstlerischen, damaligen Berlin entwickelt. Nach Art älterer Monographien wird nicht auf eine erschöpfende Analyse vor allem der Werke, der Verobjektivierungen selber losgesteuert, sondern haarscharf erst mal der bloße Träger vorgenommen: Schadows äußeres Leben wird mikroskopiert. (Zu diesem stillen Verfolgen der Lebensintimitäten hätte man sich aber nicht so öffentlich monumentalisierender Lettern bedienen sollen, die in jeder Zeile nach Groß- und Weltgeschichte schreien, den Text so maëstoso betonend, daß er nun weitschweifig erscheinen kann, zumal wenn man bedenkt, daß mit dem zweiten Band uns nahezu tausend Seiten entgegenwuchten werden.) Durch solchen Druck werden schon die Abbildungen bedrängt, auf deren Vermehrung man diese Monumentalisierungsbedürfnisse vor allem hätte konzentrieren sollen (auch mehr Detailaufnahmen!). Der intim nachverstehende Text beginnt bei den Ahnen, gleitet zu Haus und Schule, zum Unterricht bei Tassaert, zur Flucht, der römischen Zeit, der Heimkehr, der Hofbildhauerstellung, dem Freundeskreise. Nun erst (aus S. 177) treten die Werke mehr in den Vordergrund, deren Entstehungsgeschichte, deren Aufbau, deren Wirkung auf die Zeitgenossen (letzteres immer von besonsonderer Wichtigkeit für jeden kunstwissenschaftlich Interessierten) genau behandelt werden. Ein genaues, gediegenes Werk, das der Verleger nur in viel zu lastendes Gewand gekleidet hat.

WALTER WEIDMANN: FRANZ KRÜGER. Mit 107 Abbildungen. Bruno Cassirer. Berlin 1927.

Das Buch ist knapper als Mackowskys „Schadow" (und nicht durch Dickpapier und große Lettern in veraltete Monumentalität eingepackt, man kann es also beim Lesen in der Hand halten). Der bedauernswerte Verfasser aber wurde mit einer anderen buchtechnischen Instinktlosigkeit, der ebenfalls grundsätzlich einmal entgegengetreten werden muß, bedacht. Krüger gehört zu denjenigen Malern, die, dem Geist von 1800 treu bleibend, tastbare Herausmeiselung der Form erstrebten, präzises Funkeln der plastischen Zeichnung erreichten, die Gemälde kristallscharf, die Oberflächen wie in köstlicher Politur erstrahlen lassen. Indem im Buche nun durchgehend mattes Papier genommen wurde, wird der klare Charakter sämtlicher Oberflächen gebrochen, die etwas Stumpfes, Kreidiges, Angelaufenes bekommen. Damit hat man, einer müden Bestrebung aus der Dekadenz von 1900 folgend (ausgerechnet heute, wo in der nachexpressionistischen Malerei Freude an kristallischer Oberfläche wieder erwachte), den geschichtlichen Charakter der Krügerschen Bildhaut gefälscht. Neues Material, ein neues Buch würde erstrahlen, wenn man die zweite Auflage auf ein Papier setzte, wie es etwa für die Abbildungen von Runge (Insel) oder von Kobell (Bruckmann), um beliebige Meister verwandter Faktur zu nennen, genommen wurde. Es muß grundsätzlich klar werden, daß jenes Mattpapier nur für solche Malereien anzuwenden ist, deren Wesen vorwiegend auf Tonstufung beruht. Sehr verdienstlich ist, daß fast die Hälfte aller Arbeiten Erstveröffentlichungen darstellen. Den klaren Text dankt man Weidmann, der 1924 über „Krüger als Porträtmaler" promovierte. Der Verfasser setzt die Frühzeit in weit besseres Licht. Die Opernplatzparaden leitet er von Vernets kurz zuvor entstandener und in Berlin ausgestellt gewesener „Fahnenweihe" ab. Mancherlei Briefe und Erinnerungen werden herangezogen, so-

daß ein durchsichtiges Lebensbild entsteht. (Merkwürdigerweise erfährt man nicht das Geburtsjahr.) Daß das Lebensbild selber etwas nüchtern wird, schadet bei Krüger nichts. Hingegen sind in den Bildern selber Reize und Eigenschaften, die von einer Kunstwissenschaft eindringlicher angegeben und enthüllt werden müßten, was bei dem etwas nüchtern inventarisierenden Text nicht immer zustande kommt. Zum Beispiel müßte, um nur eines herauszugreifen, der Sinn gepackt werden, den das „Vernachlässigen der Gelenke" in den besten Bildern hat, die gerüstbildende Sachversteifung, die in diesem Frührealismus des 19. Jahrhunderts noch oft liegt, im 18. Jahrhundert nicht gewollt war. Auch wird Krüger nicht von seinen Vor-, Nach- und Nebenstufen abgestellt, was man auf zwei Seiten hätte erreichen können. Bei so asketischem Forschertypus erwartet man einen umfassenden Oeuvrekatalog, der jedoch ausbleibt. Man hätte da wenigstens eine „Liste der erreichbaren Arbeiten" anhängen sollen, um eine Grundlage zu besitzen, an die man allmählich weiteres hätte herankristallisieren können. Roh

PIERRE DE COLOMBIER: ALBERT DÜRER. Paris 1927. Albin Michel. (In der Reihe: Les Maitres du Moyen Age et de la Renaissance. Collection publiée sous la direction de M. Edouard Schneider.)

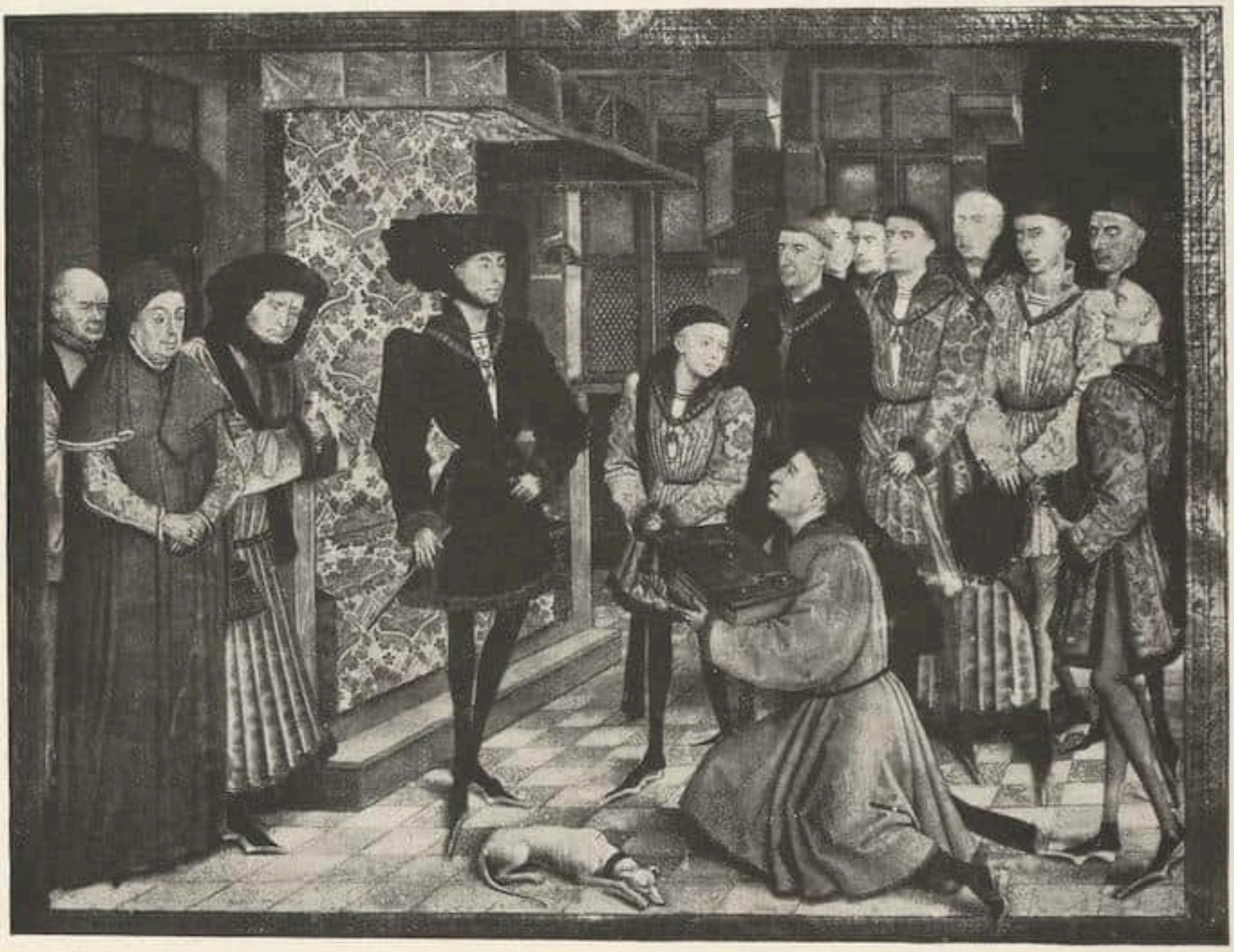
Eine Darstellung Dürers und seiner Kunst in französischer Sprache fehlt seit Maurice Hamels und Auguste Marguilliers Schrift (1902), und so wird auch für Frankreich das 400. Jubiläumsjahr von Dürers Tode eingeleitet durch eine neue Betrachtung seiner Persönlichkeit und seines Schaffens. Das Buch von Colombier ist sehr kritisch. Vielleicht für unsere Auffassung stellenweise allzu kritisch. Die Radierung der „Großen Kanone", einen Bilderbogen von Epinal, bereichert um eine schöne „Hintergrundslandschaft", zu nennen, ist ein wenig hart. Aber es ist trotzdem an diesem wissenschaftlich sehr solide und mit großer Material- wie Literaturkenntnis gearbeiteten Buche etwas, das man nicht in der Dürer-Literatur missen möchte: Der Verfasser entwirft ein sehr plastisches und anschauliches Bild Dürers, unvoreingenommen im Urteil, aber nie respektlos. Das Doppelgesichtige in Dürers Wesen, diese Mischung von kalten und warmen Strömen in seinem Herzen, dieser Widerstreit zwischen Abstrakten und Realismus in seiner Kunst, zwischen Gotischem und Renaissancemäßigem in seiner Entwicklung ist gut charakterisiert und als Problem klar hingestellt. Alles Historische ist mit glänzender Gabe erzählt, besonders in den Einleitungskapiteln, wo von Nürnberg und seinem Leben, seiner Kultur und Kunst die Rede ist und wo wieder einmal die kulturhistorischen Dinge zur Sprache kommen, die in dem Kleinmeisterbande der „Meister der Graphik" (Verlag Klinkhardt & Biermann) geschildert wurden. Die Akzente sitzen richtig und überzeugend. Man mag im Einzelnen, auch abgesehen von der Echtheitskritik, etwas anderer Meinung sein, als der Verfasser, zum Beispiel wenn er hinter die m. E. doch wohl unanfechtbare Tatsache von Dürers erster Italienfahrt ein allerdings sehr vorsichtiges Fragezeichen setzt; und wenn er zu dem Terenz- und Narrenschiff-Illustrator nicht ganz positive Stellung nimmt. Röttingers im Jahre 1926 erschienene Schrift über Dürers Doppelgänger ist ihm vor der Drucklegung nicht mehr zu Gesicht gekommen. Wenn Röt-

Carl Spitzweg / Felsenschlucht mit Nymphen
Versteigerung am 6. März bei Math. Lempertz, Köln

tingers Meinungen zu Recht bestehen sollten, müßte der Verfasser, wie er in einer Anmerkung zugibt, seine Ansichten über Dürers Beziehungen zu den Vischers gründlichst revidieren. Am meisten verdankt Pierre de Colombier den Büchern von Wölfflin und Friedländer, denen er die verdiente Ehre antut. Thausing hält er schlichtweg für dumm, aber Ephrussis künstlerischem Feingefühl zollt er Hochachtung und sagt manchen seiner Hypothesen neue Wertung voraus.

Es ist ein künstlerisches Buch, das Colombier da geschrieben hat, aber ein wissenschaftlich gut dokumentiertes. Man liest es mit Genuß, und das Wasser, das der Franzose in den deutschen Wein schüttet, wird und soll den Wein in keiner Weise verderben. Wir wissen trotz der Bedenken, die der Verfasser gegen den Maler Dürer manchmal äußert, daß Dürer dennoch ein sehr großer Maler war, mindestens im Landschaftsaquarell. Wer die Ansicht von „Trient" und von „Kalckreuth" und vom Weiherhäuschen gemalt hat, ist ein großer Maler von Haus aus und von eigenen Gnaden. Und es ist doch derselbe Mensch, der dann die so außerordentlich malerischen Bildnisse des Orley und des sogenannten Imhoff, der Holzschuher und des Muffel schuf. Das vor kurzem in Schweden aufgetauchte, vorher vollkommen unbekannte, mit der etwas auffallenden Jahreszahl 1507 versehene Männerbildnis konnte dem Verfasser natürlich noch nicht bekannt sein. Aber auch das venezianische Mädchenbildnis von 1505, jetzt in Wien, ist ihm entgangen. Das Mädchenbildnis von 1497 in der Sammlung Heugel in Paris ist aufgenommen. Der schöngedruckte Band wird durch 60 Lichtdrucktafeln ergänzt. Für eine Neuauflage möchte man eine Änderung vorschlagen: eines der beiden reproduzierten Holzschnittwappen wegzulassen und dafür eine der Radierungen hineinzunehmen. Wenn die Kanone dem französischen Geschmack allzu sehr als Bilderbogen vorkommt, könnte man ja an die Entführung auf dem Einhorn oder an das Gethsemane denken.

Emil Waldmann



Jean Wauquelin überreicht Philipp dem Guten sein Werk
Aus Cartellieri, Am Hofe der Herzöge von Burgund / Verlag Benno Schwabe & Cie., Basel

SAMMLER UND MARKT

DAS KÖNIGSZIMMER AUS THE GRANGE IN BROADHEMBURY

VON FRANK E. WASHBURN FREUND

Charles of London, die bekannte große Antiquitätenfirma in New York, hat zur Zeit eine der großartigsten getäfelten Säle aus dem England der Renaissancezeit ausgestellt, die je nach Amerika gebracht worden sind. Mr. Charles, der selber ein reich illustriertes Prachtwerk „Elisabethan Interiors" herausgegeben hat, ist wohl der beste Kenner auf diesem Gebiet und hat in den Jahren seiner amerikanischen Tätigkeit als Berater zahlreicher Sammler eine ganze Anzahl ähnlicher Zimmer aus England eingeführt. Es ist ihm das als geborenem Engländer von manchen Seiten übelgenommen worden. Er hat sich aber mit Recht verteidigt, denn was drüben oft vernachlässigt wurde, ja wohlmöglich dem langsamen Verfall ausgesetzt war, das wird in der neuen Welt hochgeschätzt und aufs sorgfältigste gepflegt. So ist es auch mit dem herrlichen Saal aus geschnitztem Eichenholz aus der Zeit Jakobs I., der aus der Grafschaft Devonshire stammt und die Innendekoration jener Zeit in England in ihrer etwas schweren aber autochthonen Pracht glänzend repräsentiert. Die äußeren Formen sind zum Teil der aus Italien eingeführten Renaissance angemessen, ebenso die Sujets, die z. B. an der reichgeschnitzten Tür angebracht sind und über dem mächtigen Kamin: sie stellen Szenen aus Ovid dar und Ceres und Flora als Karyatiden zu beiden Seiten des königlichen Wappens. Die letzteren aber erscheinen charakteristischerweise in elisabethanischer Tracht! Es ist wie in den gleichzeitigen Stücken Shakespeares. Zu stark ist der heimische Boden, zu lebendig noch die Tradition, als daß man seine gesunde und robuste Eigenart ganz drangeben möchte oder auch nur könnte. So erinnert dieser Prunksaal in vielem, zumal in seinen Ausmaßen und in seinem Gesamtrhythmus noch an die große, mit einem Schirm von den anderen Quartieren des Hauses abgetrennte Halle der alten befestigten Herrensitze. Der innere, fast überquellende eigene Reichtum zeigt sich auch darin, daß nicht ein Ornament endlos wiederholt wird, sondern sich eine Fülle solcher in Form der Tudorrose verschiedener Wappen, Früchte, Blumen, Tiergestalten und Grotesken in buntester Reihe ablöst. Dabei wird doch durch Pilaster und den schmalen Fries oben eine Einheit erzielt und ein bestimmter, auch durch die Abwechslung einfacher Panelierung und reichster Schnitzerei vorzüglich abgewogener Raumeindruck erzeugt.

Der auch legendär und historisch interessante Saal — der unglückliche König Karl I. hat ihn einst bewohnt — fand sofort einen Liebhaber in der Person eines der größten Sammler Amerikas.

VOM AMERIKANISCHEN KUNSTMARKT

Das Hauptereignis der letzten Wochen war die erfolgreiche Versteigerung des künstlerischen Nachlasses der Mrs. W. Salomon in den American Art Galleries, der über 800 Gegenstände umfaßte und fast $ 700000 eintrug. Es war die größte Auktion französischer Kunstgegenstände des 18. Jahrhunderts, die je in New York stattgefunden hat. Eine sehr hohe Summe erbrachte die außerordentliche Serie von sieben Möbelstücken mit Beauvaisüberzügen — vier Fauteuils, zwei Bergères und einem Canapé — aus der Zeit Louis XVI. Die für sie verwandten Beauvaistapisserien waren seinerzeit für Marie Antoinette angefertigt worden, während die Holzteile der Möbel aus einer etwas späteren Zeit stammten (Abb. Cic. 1928, S. 71). Man zahlte für diese seltene Serie $ 44000. Von den wenigen, aber ausgesuchten Bildern brachte es das Männerporträt von Fragonard, den Chevalier de Billaut darstellend, ein Werk sicherster und scheinbar leichtester Meisterschaft, auf $ 24000; zwei Gemälde Bouchers, Jahreszeiten darstellend, auf je $ 11000. Den Höchstpreis für einen einzelnen Gegenstand aber erreichte Augustin Pajous Meisterbüste der Madame de Wailly, die von der Firma French & Co. für $ 28000 erstanden wurde (Abb. Cic. 1928, S. 82). Einige repräsentative Preise der großen Vente sind in den „Ergebnissen" verzeichnet.

Von wichtigen Kunstwerken, die letzthin nach New York gebracht und zum Teil bereits verkauft worden sind, seien erwähnt Gainsboroughs köstliches Damenbildnis der Mrs. Fitzpatrick, das als ein Pendant zu seinem „Knaben in Blau" bezeichnet wird; Reynolds wahrscheinlich erste Version seiner „Robinetta", jenes rotgoldhaarigen irischen Mädchens von zehn oder zwölf Jahren, das ihn mit seinen Elfenaugen fast behext haben muß. Das Bild ist von einer wunderbaren Kühle der Farbe in feinsten Abstufungen. Ein weiteres Werk, das beweist, wozu Reynolds in seinen besten Leistungen fähig war, ist das große

Das Königszimmer aus The Grange in Broadhembury in der Grafschaft Devonshire: Geschnitzte Eichentäfelung aus der Zeit des Königs Jacob I. von England / Detail

Mit Erlaubnis von Charles of London, New York

Doppelporträt des Mr. Barwell und seines Sohnes aus dem Jahre 1771, das auf nicht weniger als $ 200000 geschätzt wird. Eine Serie von 15 Gobelins, die die Geschichte Don Quichottes darstellen und der Marquise de Vénevelle gehörten, wurde jüngst privatim gezeigt. Ihre Kartons stammen von Charles Coypel und ihre Entstehungszeit liegt zwischen 1714 und 1722. Ihre Bordüren sind von Jean-Baptiste Belin de Fontenay und Claude Andran entworfen. Die Serie war für den Duc d'Antin, Sohn der Marquise de Montespan, gewebt worden. Die Serie ist von M. Fenaille und J. Guiffrey publiziert und gilt wegen ihrer Farbenfrische und glänzenden Erhaltung für die vielleicht feinste Gobelinserie in privatem Besitz. F

VERSTEIGERUNG DER SAMMLUNG HOLFORD. 2. Teil.

Der englische Kunstbesitz erleidet fortgesetzt einen Auflösungsprozeß, der dem des deutschen Kunstgutes nicht wesentlich nachsteht. In den letzten Jahren sind zahlreiche bedeutende englische Sammlungen durch Verkäufe und Versteigerungen zerstreut worden, ihre Hauptwerke nach Amerika abgewandert. Allein im vorigen Jahre sind innerhalb kürzester Frist die italienischen Gemälde der Sammlung Holford und die Sammlung Benson in

Das Königszimmer aus The Grange in Broadhembury in der Grafschaft Devonshire
Geschnitzte Eichentäfelung aus der Zeit des Königs Jacob I. von England
Mit Erlaubnis von Charles of London, New York

andere Hände übergegangen. Nun kommt die Kunde, daß die außeritalienischen Gemälde der Holford-Sammlung wahrscheinlich Anfang Mai bei Christie unter den Hammer kommen sollen, ein Ereignis, das dem der Versteigerung der Sammlung Huldschinski in Berlin zu vergleichen ist.

Auch hier sind vor allem die niederländischen Gemälde bedeutungsvoll und kunstgeschichtlich interessant. Zahlenmäßig stehen die holländischen Meister des 17. Jahrhunderts an erster Stelle, ebenso an Qualität, da fast jeder der großen Künstler dieses Jahrhunderts mit ausgezeichneten Werken vertreten ist.

Von Rembrandt werden gewiß das monogrammierte Bildnis des Martin Looten und das Bildnis eines jungen Mannes (Titus?) von 1652 lebhaft umstritten werden. Ihm schließen sich an Aelbert Cuyps Ansicht von Dordrecht, die seiner reifen Zeit angehört und durch goldenen sonnigen Ton auffällt, Jacob van Ruisdael mit einer bezeichneten Landschaft mit Sonnenuntergang, Paulus Potters mit einem signierten und 1647 datierten Tierstück („the rabbit warren"), Aert van der Neer, Adriaen van Ostade, Willem van de Velde, Adriaen van de Velde, Philips Wouwerman, Nicolaes Berchem u. a.

Unter den vlämischen Bildern nehmen zwei Skizzen des Rubens das größte Interesse in Anspruch, eine Skizze für das Gemälde der Kreuzaufrichtung in der Antwerpener Kathedrale mit starken Abweichungen von der endgültigen Fassung, und ein Modello für ein heute zerstörtes Gemälde, die Enthauptung des heiligen Paul darstellend. Van Dyck ist durch das stattliche Bildnis des Abbé Scaglia, das er für die Franziskanerkirche in Antwerpen malte und durch die Skizze eines heiligen Martin zu Pferde, die Armen kleidend, vielleicht ein Modello für ein verlorenes Frühbild vertreten. In der Reihe der französischen Maler befinden sich Werke von Claude Lorrain, Gaspard Dughet, Mignard, Greuze, Pater. Von spanischen Gemälden sind das häufig besprochene und abgebildete Frühwerk des Velazquez, Philipp IV. und zwei Bildnisse des Murillo zu nennen. Am schwächsten repräsen-

tiert sich die englische Malerei, die lediglich Bildnisse von Nathaniel Hone und George Romney vorweisen kann. S

KÖLN

Am 6. März versteigert Math. Lempertz eine Gemäldekollektion aus Berliner Besitz, die Bestände der „Rheinlandgalerie" und die Privatsammlung W. L. In der Hauptsache handelt es sich um deutsche Bilder aus der zweiten Hälfte des 19. und vom Anfang des 20. Jahrhunderts, unter denen eine große italienische Landschaft von Spitzweg und Arbeiten von Grützner, Voltz, Braith, H. von Zügel, Defregger, Claus-Meyer, Ludwig Knaus, Gabriel von Max, Oswald Achenbach, Alexander Calame besonders genannt seien. Auch Gregor von Bochmann und Hans Herrmann sind gut vertreten. Ein „Rosengarten" von Wilhelm Trübner, ein Hafenbild von Gustav Schönleber und eine große Stimmungslandschaft von Hans Thoma repräsentierten in diesem Rahmen die vorletzte Epoche der Karlsruher Malerei. Von Lenbach gibt es ein Bismarck-Bild, von Munkacsy ein Porträt seiner Gattin. n

MÜNCHEN

Am 16. bis 17. Februar findet bei Hugo Helbing eine Versteigerung von Antiquitäten und Gemälden alter Meister statt, deren Bestände im wesentlichen aus rheinischem Adels- und mitteldeutschem Museumsbesitz stammen. Unter den Silberarbeiten gibt es eine Reihe jüdischer Kultgegenstände, ferner sind bemerkenswert Dosen und Flacons in den verschiedensten Materialien, Miniaturen und Emailmalereien, Wandteppiche und orientalische Knüpfteppiche. Unter den Möbeln gibt es eingelegte Renaissance- und Barockkabinette und eine Boule-Kommode. Unter den Niederländern Werke von Pieter Coeck van Aelst, Cuylenburg, Fyt, Lastmann, Maes, Porcellis, Victoryns, unter den deutschen Bildern gotische und Werke von Trautmann und Seekatz. Unter den italienischen Arbeiten ein dem Signorelli nahestehendes Jünglingsporträt, ein Beccafumi „Opfertod des Marcus Curtius". Italienische Bronzen und deutsche Holzfiguren der Spätgotik und des Barock beschließen die vielseitige Sammlung, über die ein mit 16 Tafeln ausgestatteter Katalog erschienen ist. n

BRAND DES SCHLOSSES DZIKOW

Das Stammschloß der Grafen Tarnowski, Dzikow in Westgalizien, reich an Kunstschätzen aller Art, ist einem Brande zum Opfer gefallen. Von den Kunstwerken konnten fast alle älteren Gemälde, darunter Werke von Rembrandt, Tizian und van Dyck gerettet werden, beschädigt sind die Arbeiten in Silber und die Skulpturen, verbrannt ein Teil der Bibliothek, die Miniaturensammlung sowie eine Sammlung alter Familienbildnisse. Das bedeutendste Gemälde der Sammlung, Rembrandts Bildnis eines polnischen Offiziers zu Pferde (bez.: R . . .), das um 1655 entstanden ist, ist bereits vor einiger Zeit an den New Yorker Sammler H. C. Frick verkauft worden. (Abb.: Klassiker der Kunst, S. 435. Leinwand, h. 1,15, br. 1,33 m.) h

CHINESISCHE WANDGEMÄLDE

Das Museum der Universität Philadelphia hat ein großes Wandgemälde erhalten, das aus einem Kloster in den Mondbergen in der chinesischen Provinz Ching Hua Chen stammt. Die Gemälde sind Block für Block in dem chinesischen Tempel von der Wand gelöst worden und nun in Philadelphia wieder aufgestellt. Sie stellen den Buddha in Wolken vor, umgeben von Bodhisattvas. Ihre historische Bedeutung für die asiatische Kunstgeschichte ist kaum zu hoch einzuschätzen. Waren doch Wandgemälde von derartigem Ausmaße und Alter aus China bisher so gut wie nicht bekannt, und gerade darauf beruhte die Schätzung, die den Wandgemälden aus den westlichen Randländern Chinas, aus Turkestan usw. zuteil geworden ist. Die Bilder aus dem Mondbergekloster werden etwa in die Zeit der Tang-Dynastie datiert. Ein genaueres Datum werden vielleicht die Kritzeleien von Besuchern im Unterteil der Gemälde ermöglichen. Auch unter den von Jörg Trübner getätigten Neuerwerbungen in China befindet sich das Fragment eines monumentalen Freskos der Tang-Zeit, das eine Seltenheit ersten Ranges darstellt. Wir hoffen, dasselbe in einem der nächsten Hefte des Cicerone abbilden zu können. B

EIN CATHARINA-CORNARO-BILD

Sir Joseph Duveen schenkte der Regierung von Cypern ein Bildnis der berühmten, von den Venezianern depossedierten Königin, das er auf der Holford-Versteigerung erworben, wo es als Arbeit aus der Nähe des Gentile Bellini katalogisiert war. n

EIN SCHMUCKKASTEN DER HAN-ZEIT

VON OTTO KÜMMEL

Das hier wiedergegebene Bronzegefäß, das der ostasiatischen Kunstabteilung der Berliner Museen gehört, ist 13,7, mit dem konischen Deckel 20,7 cm hoch und mißt 18,1 cm im Durchmesser. Eine weitere Beschreibung der Form ersparen die Abbildungen. Die drei niedrigen Füße haben die Form hockender Bären, den Deckel schmücken drei eingenietete rückwärtsschauende Vögel, ein vierter in der Mitte dient als Griff. Der Körper wird durch drei profilierte Bänder in zwei Zonen geteilt, die durch dreikantige Gravierungsstriche mit Wolkenbändern, das heißt sinisierten Palmettenranken verziert sind. Dasselbe Motiv wiederholt sich auf dem Deckel, die beiden Bänder zwischen der mittleren und der äußeren Zone sind aber durch Zickzacklinien in derselben Technik gemustert. Über die Gußtechnik läßt sich nichts Bestimmtes sagen. Wahrscheinlich wurde über dem Tonkerne eine Wachsschicht aufgetragen, der mit Hilfe einer Leere die gewünschte Form und Dicke gegeben wurde. Die Füße sind anscheinend Vollguß; ihre Wachsform wurde vermutlich in geschnittenen Teilformen gegossen und der Gefäßform angefügt. Außen ist die Bronze goldplattiert, die Wolkenmuster werden durch Silberplattierung betont. Der starke Dreiklang des Goldes, Silbers und der an den abgeriebenen Stellen hervortretenden roten Bronze wird durch die blaue, grüne und rotviolette Patina, die ursprünglich fast das ganze Gefäß überwucherte, noch mehr bereichert.

Das Innere und die Außenseite des Bodens sind auf Zinnobergrund trocken bemalt. Das Innenfeld des Deckels und die Außenseite des Bodens füllt ein Fabelvogel mit ausgebreitetem Gefieder in Spangrün, Dunkelgrün und Graublau mit schwarzer Innenzeichnung. Das Innere ist so stark versintert, daß nur das aus Rauten gebildete Randmuster und darunter ein Fries von Vögeln zu erkennen sind.

Der nicht übermäßig häufige Typ der Bronze wird von den chinesischen Antiquaren anscheinend mit Recht als Lien bezeichnet. In dem bis zur Unkenntlichkeit deformierten modernen chinesischen Charakter, der dieses Wort wiedergibt, ist allerdings von der Form des Gerätes nichts mehr bewahrt, ein zweites, weniger häufiges Zeichen derselben Aussprache und Bedeutung zeigt aber in seiner ursprünglichen Gestalt ein zylindrisches Hohlgefäß mit unbestimmtem Inhalte und konischem Deckel, entspricht also unserer Bronze ziemlich genau. Es wird heute mit dem Radikal »Bambus« geschrieben, offenbar einer archäologischen Theorie zuliebe, die im Bambus das ursprüngliche Material für die Lien sah. In den alten Formen ist von diesem Radikal nichts zu entdecken.

Das Wort Lien findet sich zuerst unter den früheren Han, die 206 vor bis 9 n. Chr. regierten, in der Bedeutung eines Spiegelkastens, während es später auch Weihrauchbehälter bezeichnet. Einen chinesischen Spiegel normaler Größe würde in der Tat eine Bronze, wie die abgebildete, gut aufnehmen können, böte allerdings auch noch Platz für den Schmuck und die chinesischen Frauen vertrauten Mittel der Verschönerung, Schminke, Puder, Kämme u. dgl. Die japanischen Ausgrabungen in Lo-lang haben uns ein solches Lien mit dem ganzen Arsenal einer chinesischen Schönen der Han-Zeit beschert. Als Lackarbeit ist es aber in so abweichenden Formen gehalten, daß es zum Vergleiche

mit den vermuteten Lien aus Bronze nicht zu verwerten ist. Von der einzigen mir aus der Literatur bekannten Bronze, die durch ihre Inschrift als Lien gesichert ist, konnte ich leider keine Abbildung auftreiben.

Zu einem ernsthaften Zweifel an der Richtigkeit des chinesischen Namens liegt indessen schwerlich ein Grund vor. Mit der Welt der Han stehen die chinesischen Antiquare des Mittelalters und der Neuzeit in einem viel engeren Zusammenhange als mit der Kultur der Chou, die ihnen ziemlich ebenso fremd ist wie uns, — und über die Zeit der Han gehen Wort und Sache in diesem Falle sicherlich nicht zurück. Bis zum Beweise des Gegenteils werden wir das Recht haben, mit den chinesischen Archäologen seit der Sung-Zeit die Bronzen

Schmuckkasten der Han-Zeit

dieser Form Lien zu nennen und als Behälter für Toilettengerät im weitesten Sinne zu bestimmen.

Schon das Po-ku-t'u-lu des Wang Fu (gestorben um 1126) bildet eine ähnlich geformte Bronze in Heft 27, Blatt 18 ohne weitere Begründung als Lien und als Werk der Han-Zeit ab. Die Stelle der Vögel auf dem Deckel vertreten nach der — natürlich ganz unzuverlässigen — Abbildung plastische Widder, nach dem Texte sollen auf dem Deckel die vier himmlischen Tiere graviert sein, von denen einige Andeutungen auch in der Abbildung zu erkennen sind. Die drei Bänder des Körpers tragen Zickzack- und Rautengravierung, von anderen Verzierungen ist nicht die Rede. Im Hsi-ch'ing-ku-chien, dem noch

bedenklicheren Kataloge der Bronzesammlung des Kaisers Ch'ien-lung (1749), findet sich (Heft 35, Blatt 22) nur ein deckelloses und unverziertes Lien ähnlicher Form, das ebenfalls der Han-Zeit zugeschrieben wird. Nach der in Berlin bewahrten farbigen Manuskriptausgabe ist es allerdings von der Patina so überwuchert, daß ein etwa vorhandener Zierat schwerlich zu erkennen gewesen wäre. Von den beiden Ergänzungen des Kataloges, die erst in neuester Zeit in Shanghai nach dem Manuskript veröffentlicht worden sind, bringt das Ning-shou-chien-ku, Heft 13, Blatt 40 ein deckelloses Lien mit »Verzierung in Gold und Silber«, das der Zeichner entweder nie gesehen oder vollkommen mißverstanden hat, Blatt 39 ein deckelloses Lien ohne jeden Zierat von einer Form ähnlich der unserer Bronze, Blatt 38 einen ganz abweichenden und wenig Vertrauen erweckenden Typ. Das Hsi-ch'ing-hsü-chien veröffentlicht in Heft 16, Blatt 34 ein ebenfalls in Gold und Silber verziertes Lien von bedenklichster Form und Blatt 36 ein noch traurigeres Produkt. Alle diese größtenteils sehr zweifelhaften Arbeiten sollen aus der Han-Zeit stammen; ich entsinne mich nicht, eine von ihnen in den beiden Palastmuseen Pekings gesehen zu haben. In der chinesischen Bronzeliteratur, soweit sie in Berlin aufzutreiben ist, sind mir Abbildungen von Lien unseres Types sonst nur im Kataloge der Sammlung Tuan Fang's, Anhang Bl. 43 begegnet.

Außerhalb Chinas sind mir dagegen vier bekannt. Die beiden Lien der Freer Art Gallery in Washington und der Sammlung des Herrn Fujii in Kyōto sah ich im Original, verfüge aber zur Zeit nicht über Abbildungen, die einen Vergleich mit unserer Bronze ermöglichen könnten. Die beiden anderen Exemplare kenne ich nur in Abbildung. Das Lien der Sammlung Eumorfopoulos hat Koop veröffentlicht (Frühe Chinesische Bronzen, Berlin 1924, Taf. 86 und 87). Die Form weicht hier nicht unwesentlich und nicht zugunsten der Londoner Bronze ab: das Fehlen der mittleren, die übermäßige Breite der oberen und unteren Bänder geben dem Körper eine unerfreuliche Massigkeit und Schwere. Die dichte Patina hat den Körper so überwuchert, daß nur noch Reste der Gravierung zu erkennen sind, die übrigens dem Zierat der Berliner Bronze sehr ähnlich scheint. Von dem plastischen Schmucke des Deckels sind nur noch Reste erhalten, den Vogel in der Mitte ersetzt ein Griffring. Auch dieses Gefäß ist bemalt, mit einem etwas mageren Geistervogel im Deckel, unkenntlichen Motiven im Innern und einem grünen Hirsche auf dem Boden. Am nächsten steht dem Berliner Lien die berühmte Bronze der Sammlung Sumitomo in Ōsaka, die Kokka, Heft 332, 333 in zwei prächtigen farbigen Abbildungen wiedergibt. Die Form unterscheidet sich nur durch die unprofilierten Bänder und den Ring auf dem Deckel an Stelle des Vogelgriffes. Aber auch hat die Patina den Zierat fast vollkommen verdeckt, von Silberplattierung scheint jede Spur zu fehlen. Die Malerei des Innern ist nicht deutbar, im Deckel wiederholt sich der Vogel, auf dem Boden sollen Spuren eines Drachenbildes zu erkennen sein.

Koop schreibt die Bronze der Sammlung Eumorfopoulos der T'ang-Zeit (7. bis 9. Jahrhundert) zu, Gotō in der Kokka und Hamada in dem großen Werke über die Sammlung Sumitomo, in dem die Bronze ebenfalls veröffentlicht ist (Senoku Seishō, Ōsaka 1923, Nr. 132) weisen ihr Exemplar in die Periode der sechs Dynastien (4.—6. Jahrhundert). Ich vermute, daß die trefflichen japanischen

Schmuckkasten der Han-Zeit. Ansicht von unten mit bemaltem Boden

Archäologen heute, wo wir etwas mehr von der Kunst der Han wissen, an dieser Datierung nicht festhalten würden. Daß der Typ der Han-Zeit angehört, beweist das Lien des Grabes 9 in Lo-lang (Rakurōgun Jidai no Iseki, Tōkyō 1926, Bd. I, Abb. 280, 285), das durch eine 9 n. Chr. datierte Lackschale zeitlich bestimmt wird. Und daß die Malerei der Han sehr wohl solcher Schöpfungen fähig war, hat uns inzwischen die Lackkunst von Ssuch'uan gelehrt, die wir in Lo-lang so reich vertreten finden. Die letzten Bedenken verscheucht ein Lien, das ich 1926 in der Kunsthandlung Ton-ying in New York sah. Es entspricht in Form und Zierat durchaus der Berliner Bronze und zeigt neben der Gravierung und Goldplattierung auch die Silberplattierung, die allen anderen Exemplaren zu fehlen scheint. Dafür mangelt der Deckel und jede Spur von Bemalung. In den äußeren Boden aber ist eine längere silbertauschierte Inschrift eingelegt, die das Datum 41 v. Chr. ergibt.

Ist diese Inschrift echt — was näherer Prüfung bedürfte, mir aber ziemlich sicher schien — so werden das Lien in Berlin und die beiden ganz ähnlichen Arbeiten

in Ōsaka und Washington für die Han-Zeit gesichert. Sie müssen nach Stil und Technik annähernd derselben Periode angehören. Denn die Legende von der ewig gestrigen chinesischen Kunst ist eben Legende. Wir haben nicht den geringsten Beweis dafür, daß unter den Han- und den späteren Dynastien Bronzen der Chou-Zeit anders nachgeahmt worden sind, als in ihren allgemeinsten — wahrscheinlich vermeintlichen — Formen. Keines der ziemlich zahlreichen Han-Gräber, die wir heute kennen, enthält eine Bronze des Chou-Typs. Von der Kunst der nächsten Dynastien wissen wir allerdings noch verzweifelt wenig, aber wir wissen sicherlich nicht, daß sie nur eine Fortsetzung der Han-Kunst war — was wir besitzen, spricht durchaus dagegen. Die in Leben und Kunst geradezu revolutionäre T'ang-Zeit vollends hatte sicherlich Besseres zu tun als Urväter Hausrat nachzuahmen. Was wir von ihrer Kunst kennen, ist T'ang in jeder Linie. Erst die Sung, in denen sich die schärfste Reaktion gegen den Kosmopolitismus der T'ang verkörpert, versuchen mit einem Eifer, der einem Kunstgewerbler des 19. Jahrhunderts Ehre machen würde, die »klassischen« Vorbilder der Chou und Han wieder zu einem Scheinleben zu erwecken. Die pseudoarchaischen Bronzen, an denen die chinesischen und nichtchinesischen Sammlungen so unheimlich reich sind, werden erst dieser oder späterer Zeit angehören.

Die Lien sind zweifellos reines Gebrauchsgerät, ohne jede sakrale Bedeutung, im Gegensatze zu der großen Mehrzahl der erhaltenen Han-Bronzen. Die brüchige, bei der leisesten Berührung abblätternde Bemalung scheint allerdings dagegen zu sprechen. Aber vermutlich ist gerade die Bemalung mit den glückbringenden Tieren das Mittel, aus dem wirklichen Gerät der Lebenden das symbolische Gerät der Toten zu machen. Sie hatte also zuerst eine magische Bedeutung. Als Monumente der Han-Malerei haben immerhin selbst diese bescheidenen und lieblosen Zweckarbeiten für uns einen gewissen Wert, auch neben den künstlerisch sehr viel höher stehenden Lackmalereien, mit denen uns die Gräber von Lo-lang überrascht haben. Aber die Bemalung vernichtet in gewissem Sinne das Werk, das sie trug und das sie nicht trug, als es noch dem Leben diente. Erst wenn wir sie wegdenken, erscheint die Bronze als das was sie war: die ganze Glorie der Han-Kunst strahlt aus diesem Schmuckkasten einer chinesischen Frau.

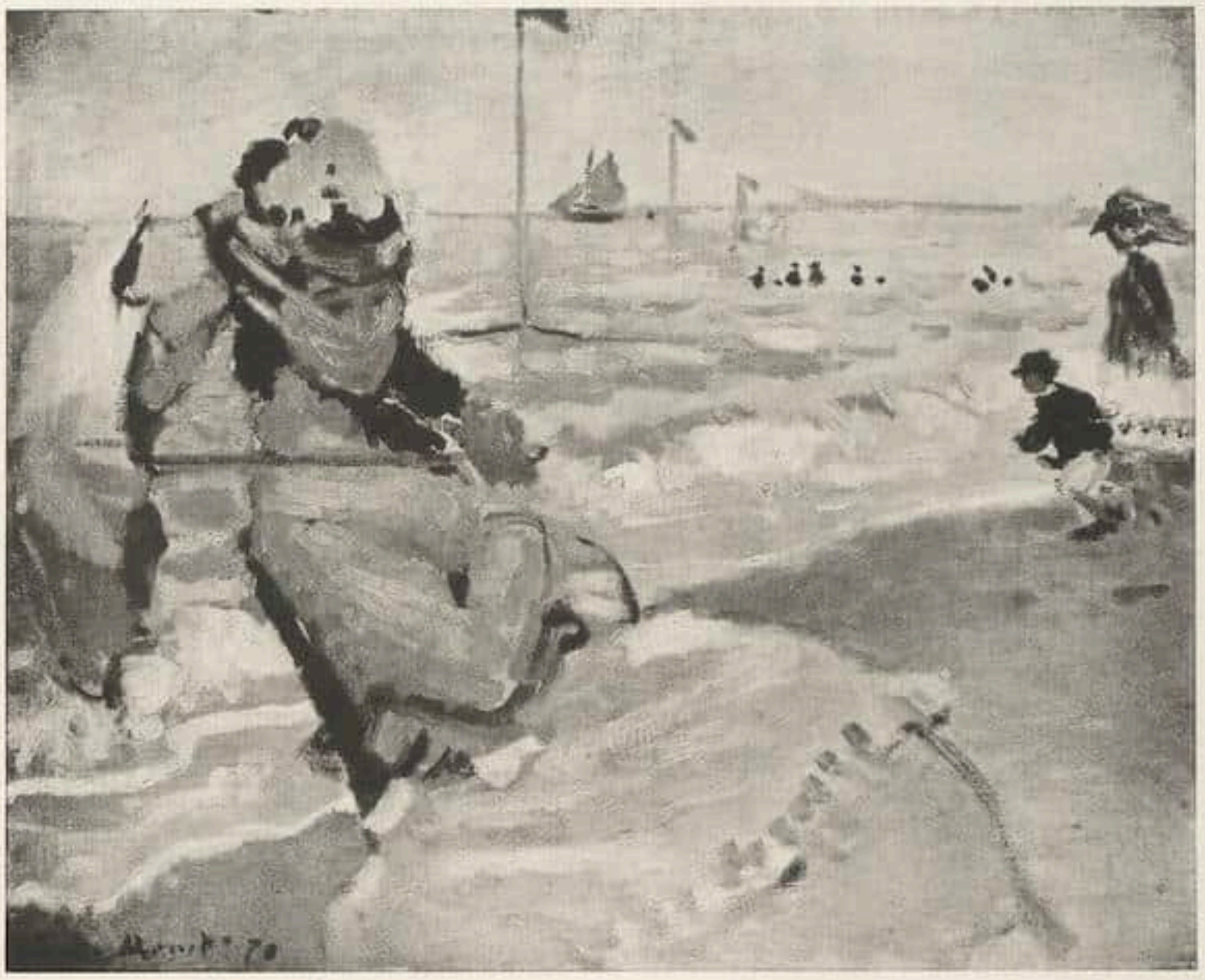
Claude Monet — Waldstraße bei Honfleur. 1866

MONET UND DER IMPRESSIONISMUS

ZU DEN AUSSTELLUNGEN DER BERLINER GALERIEN
THANNHAUSER UND M. GOLDSCHMIDT & CO.

VON WILLI WOLFRADT

Einem schönen Wetteifer ausstellerischen Ehrgeizes danken wir es, daß der wundervollen Erweisung Manets in der Galerie Matthiesen unmittelbar benachbart das Werk Claude Monets nicht minder umfassend aufgezeigt wird. Seine Bilder sind in erster Linie Träger einer Sehweise und Bekenntnisse zu einer bestimmten Auffassung. Wie kein Anderer repräsentiert Monet den Impressionismus, während die Sisley und Pissarro lediglich Impressionisten sind, — Renoir, Cézanne, van Gogh schon durch die Ausmaße ihrer Persönlichkeit dem Stilbegriff entragen. Und was Manet betrifft, so löst er die impressionistische Bewegung wohl aus, aber er gehört ihr nicht an, nicht nach außen in ihren Ausstellungen, als genialer Solitär erst recht nicht von Bestimmung wegen. Das Impressionistische ergibt sich aus Manet, — nimmermehr definiert es ihn. Das Nebeneinander so ungemein erheblicher Veranschaulichungen, wie es kaum wieder sich bieten dürfte, ergänzt obendrein durch die seitens der eng benachbarten Galerie M. Goldschmidt veranstaltete Ausstellung von Bildern des französischen Impressionismus schlechthin, legt die Erwägung dieser Verhältnisse äußerst nahe. Das Hinscheiden des sechsundachtzigjährigen Monet im Dezember 1926, besonderer Anlaß der Galerie Thannhauser, ein abge-



Claude Monet — Frau Monet am Strand. 1870

schlossenes Gesamtbild seines Schaffens zu geben, besiegelte eine Epoche, es fakturierte gleichsam das Historische des Impressionismus. Indem wir uns den Weg und die überlebende Leistung seines repräsentierenden Meisters nun vergegenwärtigen, können wir uns, aller kämpferischen Vorbehalte einer anders gerichteten Zeit schon enthoben, rezeptiver denn je zu Monet und seinen Gefährten stellen.

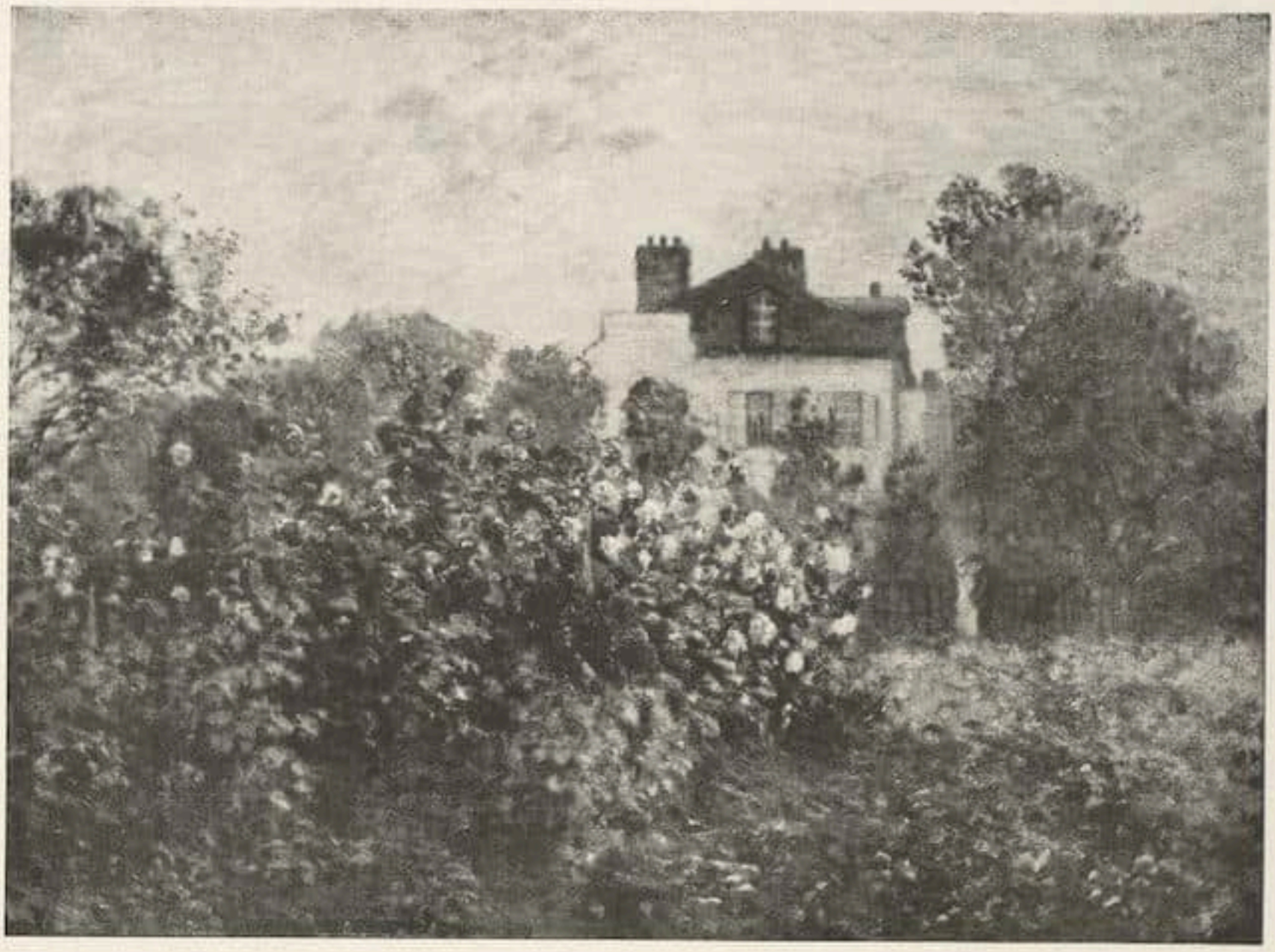
Auch eine von Polemik gegen den Impressionismus freie Betrachtung dürfte sich heute doch am stärksten von dem Frühwerk des Malers angesprochen fühlen, das geradezu als vorimpressionistisch zu bezeichnen ist. Die deutsche Besetzung von Argenteuil 1870 scheucht den dort ansässigen jungen Künstler nach Holland. Von hier aus besucht er London. Vor Turners gleißenden Lichtvisionen und Feuerwirbeln erfährt er den entscheidenden Ruck. Der Pleinairist wird geboren, Antrieb zu einer möglichst sprühenden Hellmalerei atmosphärischen Leuchtens empfangen. Solange sind die Bilder Monets und aller Kameraden aus der Lehre Gleyres und dem Café Guerbois noch braungrau gebändigt und dunkeltonig verhalten, jedenfalls weit davon entfernt, die Form in schimmernden Dunst zu hüllen oder gar vom bunt zitternden Licht zersetzen zu lassen. Von Anfang an ist in ihnen die Freude am Hüpfen farbiger Flecken. Aber ein Malen in fleckigen Andeutungen, in kursorisch tupfender Manier, hatte es ja immer schon gegeben, in Venedig und in Haarlem, bei Goya und Fragonard, bei Leuten wie Bonington und Boudin, die der Zeit immerhin geläufig waren. Mit Boudin war Monet schon als Jüngling be-

Claude Monet / Bildnis Frau Gaudibert. 1868

Claude Monet Fasanen. 1880

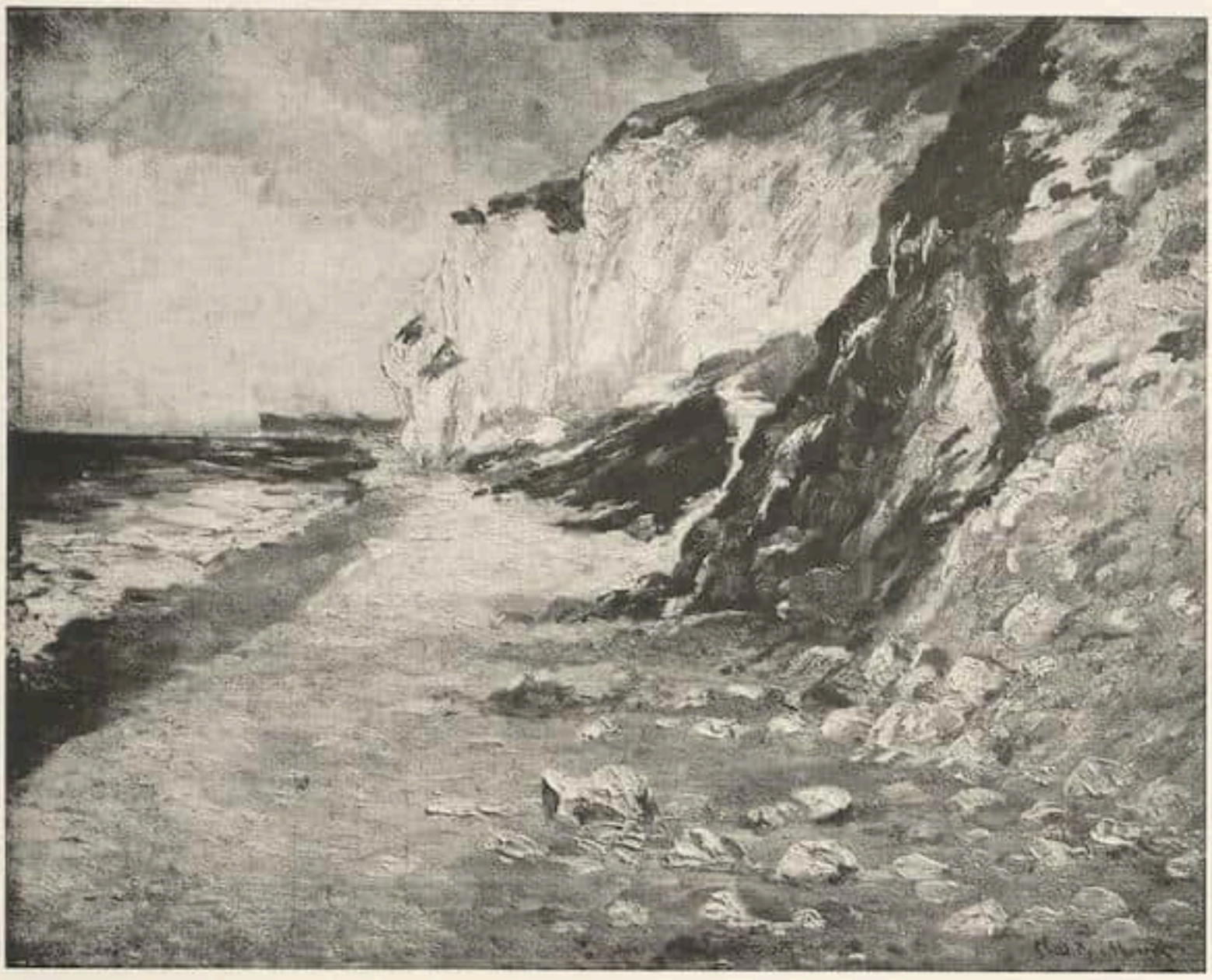
freundet, unter seiner Anleitung hat er zu malen begonnen. Die Begegnung mit der ungleich eigenwilligeren Kunst Manets, die den pointierenden Fleck zur spontanen Fläche erweiterte, war aneiferndes Erlebnis, Kontakt mit dem wagenden Genius, Erweckung des Sinnes für Autonomiegelüste des künstlerischen Ausdrucksmittels, die in jedem hervorhüpfend abgespaltenen Lichtakzent keimten. Eine ausgebildete Freilichtfarbe oder gar dem Flimmern sonnig gesättigter Luft abgewonnene und der Momentanität des flüchtigen Eindrucks angepaßte Schnellschrift hatte Manet seinen Jüngern jedoch nicht zu bringen, dazu gelangte er selbst erst in den Jahren nach dem Kriege, und wenn auch im Verhältnis zu den Impressionisten kaum als Empfangender, so doch in diesem Punkte gewiß nicht als ihr Führer. Renoirs Bilder von 1868 erweisen ihn eigentlich als den von allen späteren Impressionisten am weitesten im Sinne der irisierenden Auflösung Fortgeschrittenen. Die anderen malen zu dieser Stunde noch recht aus dem Dunkel heraus und in abgedämpften Tönen. Bei Goldschmidt sind zwei Beispiele für den frühen Pissarro zu sehen, eine noch corothaft verallgemeinernde Frühlingslandschaft in dem eigentümlich bleiern getrübten Grün, das auch noch auf dem schönen Waldstück von 1872 nicht frischer aus sich heraus geht. Von ähnlich graugrüner Haltung Monets hier abgebildete »Waldstraße bei Honfleur« von 1866. Wenige Schlitze nur sprengen den bedeckten Himmel auf, und bei aller Lockerung des Baumschlags wirkt sein staubiges Grün fast fahl. Das Helle ist dahinter, nicht in der Farbe. Sie wie das Gefüge bleiben gebunden. Viel Geometrie steckt in Monets Bildern

Claude Monet / Straße in Fecamp. Ca. 1870



Claude Monet — Monets Garten in Argenteuil. 1873

Claude Monet — Regatta in Argenteuil (Luxembourg). 1874



Claude Monet Felsenküste bei Etretat. 1884

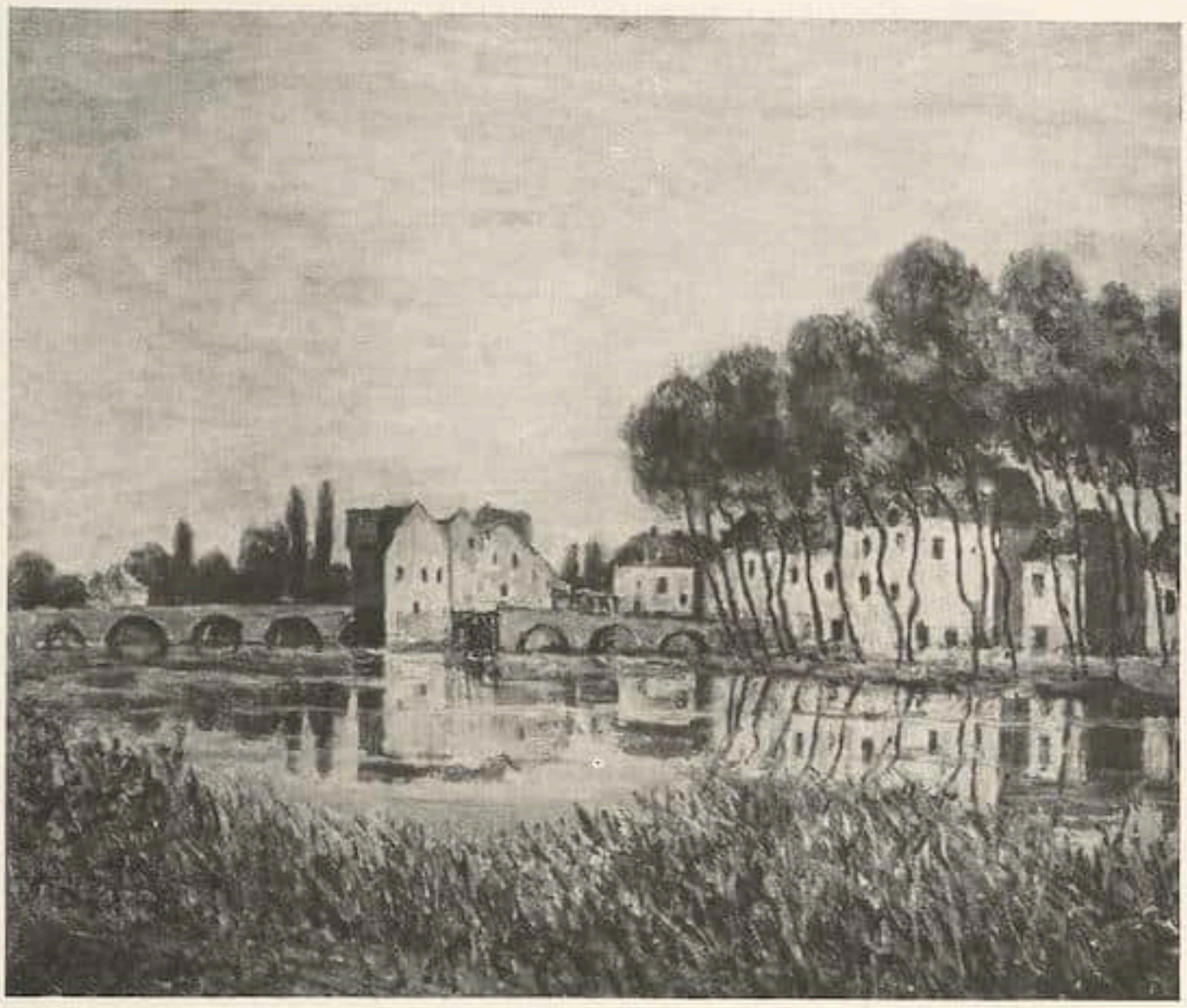
aus dieser Periode. Das hätte etwa sein »Saint-Germain-l'Auxerrois« aus dem Kronprinzenpalais sehr deutlich demonstrieren können. Da das Stück nicht zur Stelle ist, wie denn überhaupt unsere öffentlichen Kunstinstitute die doch als Erkenntnisbeiträge so wichtigen Privatveranstaltungen dieser Art wenig gern zu unterstützen scheinen, kann man sich bei Thannhauser an die »Dorfstraße in der Normandie« halten und beobachten, wie fest bezirkt der graue Schatten auf dem Boden liegt, wie klar sich Fenster, Türen und Dachkanten markieren, wie jedes Glied des Bildes dunkel gerandet ist, der ferne Fleck einer Staffage noch dick mit schwarzem Kontur umzogen wird. Damals und nur damals malt Monet eine ganze Reihe von Interieurs mit Menschen oder einzelne Menschen im Zimmer. So die Familie Sisley beim Abendessen unter der Hängelampe, wovon die Ausstellung zwei Varianten zeigt. Wundervoll sparsam und sicher gesetzte Flecken modellieren die beleuchtete Gruppe aus dem umgebenden Dunkel hervor; sie zerstreuen nicht die Erscheinung, sondern haben geradezu plastische Funktion. Klar und ruhig scheiden sich Hell und Dunkel, das Licht wie der Schatten liegen dort, wo sie hinfallen, huschen nicht umher, rinnen nicht ineinander. Auch das große »Frühstück«, das die Städtische Galerie in Frankfurt a. M. hergeliehen hat, bezeugt diese konstituierende Bedeutung der in toniger Harmonie verbundenen Farbflecken, entsprechend das Bildnis der Frau Gaudibert aus dem gleichen Jahre. Zwei Porträts der Frau Monet kennzeichnen den Fortgang: eines von 1870, das wir wiedergeben, im hellen Strandlicht gegen das Meer gesehen, skizzenhaft leicht und

Cézanne Landschaft. Um 1871

Ausgestellt bei M. Goldschmidt & Co., Berlin

luftig aufgefaßt, ohne noch zu flimmern und zu glitzern, — und eines aus dem folgenden Jahre, im Zimmer genommen und nach dem vorigen überraschend durch die große Gliederung und zeichnerische Festigkeit, die also jetzt dem Künstler noch eignet.

Schon das nächste Stück der Thannhauserschen Folge zeigt Monet in einer anderen Welt. Die Wandlung zum unbedingten Pleinairisten ist vollzogen. Der Maler gehört fortan ganz der Landschaft, zieht Menschen nur nach als Interpunktionen der Natur in Betracht. Selbst die bisherigen Seestücke, wie etwa der »Leuchtturm von Honfleur« oder der »Hafendamm in Le Havre«, unterstanden einem lehmigen Grundton; prallende Wogen zerbrachen hart wie Schotter. Nun ist alles, Meer und Garten, Flußgelände wie Felsenküste, in ein buntblühendes Leuchten getaucht, verzaubert in schattenloses Farbenparadies. Wieder in Argenteuil unter seinen Blumenbüschen läßt Monet die üppige Süße ihres Duftes flirrend sich entzünden und wechseln auch zunächst in den siebziger Jahren noch Bilder von einer gewissen tektonischen Widerstandskraft mit solchen ab, deren Formen sich glimmend zerlösen und deren Faktur nur noch in einem ungreifbaren Vibrieren des allgemeinen Glanzes besteht, so ist die Entwicklung doch ganz eindeutig. Das schöne Stück des Luxembourg, die »Regatta in Argenteuil« von 1874 dokumentiert diesen Übergang. Die Sonne beschwingt und durchgoldet die Farben, sie läßt die eckig gebrochene Spiegelung im Wasser wunderbar funkeln, aber sie verwandelt noch nicht alles in tanzenden Opalnebel. Ein System horizontaler Pinselzüge hält das Bild in sanft schwankender Bewegung. Von der Nervosität



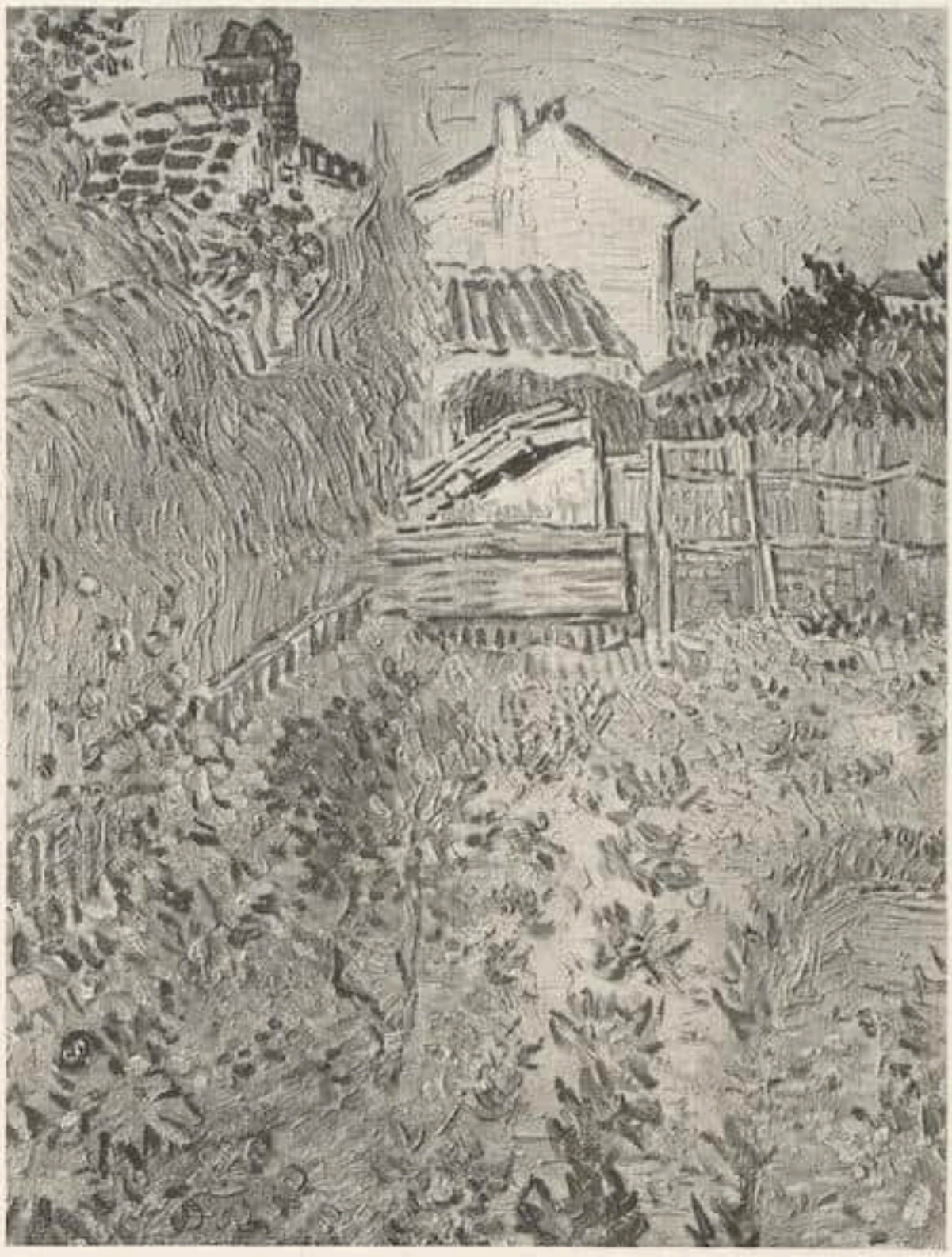
Sisley Landschaft. 1886

Ausgestellt bei M. Goldschmidt & Co., Berlin

berauscht schillernden und flackenden Pigments ist vorerst wenig zu spüren. Auch bei M. Goldschmidt gibt es einen Monet aus diesem Stadium, den »Hafen von Rouen«.

Schon die Darstellungen des Bahnhofs St. Lazare von 1877, deren eine Thannhauser vor Augen führt, kennzeichnen in der nun ganz impressiven Momentaufnahme der rauchdurchwölkten, wimmelnd belebten Halle ein weiteres. Noch steht die dunkle Form der Lokomotiven massig da, aber sie bebt, ein Zittern geht von ihr aus durch den ganzen Raum. Die Landschaften der achtziger Jahre — wenige Stilleben mit schütter gefiederten Vögeln reihen sich nur episodisch dazwischen — treiben dann die Auflockerung und Zerstäubung der Faktur, das Aufgehen in verschwimmender Brillanz auf die Spitze. Aus zahllosen wollig verstrickten Häkchen und glitzernden Pailletten spinnt sich der rosig moussierende Glanz der Atmosphäre und das blaugrüne Geleucht des Meeres. Manche dieser Bilder gleichen einer Feerie, etwa der Seeblick auf Antibes mit der flamingofarben hingehauchten Bergkette im Hintergrund. Überhaupt beseelt den Impressionismus, zumal den gesteigerten eines Monet, bei aller empiristischen Gesinnung die Lust am märchenhaft Spirituellen der Farbe und des Lichts. Man hat solches Schwelgen in der Mystik des Luminösen nicht immer hinlänglich als die begeisternde Kraft dieser Kunst begriffen. Es tritt bei Monet mit den neunziger Jahren in immer absoluteren Formen auf.

Eine jener für ihn so charakteristischen Serien, die dasselbe Motiv immer wieder in anderer Beleuchtung und Stimmung vornehmen, behandelt die Ka-



Van Gogh — Garten mit Haus, 1888
Ausgestellt bei M. Goldschmidt & Co., Berlin

thedrale von Rouen. Sie ist bei Thannhauser mit zwei Fassungen vertreten, einer aus dem Besitz des Luxembourg, die im Tanz aschvioletter und rostiger Flocken in phantomatischer Auflösung immerhin noch das Architektonische wahrt, und einer anderen aus demselben Jahre 1894, die überhaupt nur noch ein diffuses Geriesel blasser Tinten, ein Schleiern blaugrünen Scheins weist, leicht ins Wirbeln geratend, wo Pforte und Fensterrose hinter dem Nebel sich andeuten. Londoner Brücken von 1903 und 1904, venezianische Ansichten von 1908 sind traumhafte Apotheosen in zuckendem Gold und Perlmutter. Wie Teerosen blühen die Omnibusse auf der Themsebrücke durch das milchige Changeant der Luft, aus tausend zwitschernden Flämmchen ist der Dogenpalast gewoben. Impression wird zu trunkener Halluzination.

Zu solchen Konsequenzen ist weder Pissarros noch Sisleys Malerei je gediehen. Sisley, in manchen Bildern Monet zum Verwechseln nahe, hat nicht dessen artistische Kühnheit, die ja zuweilen etwas Prahlerisches annehmen konnte. Gerade ein Moment feiner Bescheidenheit, noch in so leuchtenden Stücken wirksam wie den beiden schönen Landschaften von 1884 bei Goldschmidt,

macht seine Kunst sympathisch. Als Erfüllung einer Idee bleibt sie im ganzen hinter dem enthusiastischen Werk Monets zurück. Noch weniger wird man die Qualitäten Pissarros herabsetzen wollen. Aber seiner kühleren Art fehlt der schwärmerische Elan des Kameraden. Renoir, bei Goldschmidt besonders attraktiv mit dem beizenden Pastellbildnis der Mademoiselle Bérard und dem merkwürdig blinzelnden Wagner-Porträt vom 18. Januar 1882 vertreten, nähert sich durch die gewisse Märchenseligkeit und daunenweiche Buntheit seiner späteren Landschaften den Intentionen Monets am meisten, die ihrerseits den Dynamismus van Goghs bereits vorahnen.

Nicht zufällig empfing der Impressionismus seinen Namen nach einem vielbelachten Bildtitel Monets: »Impression aufgehende Sonne«. Die schöpferische Entfaltung dieser Persönlichkeit hat den Raum dieses Stils von den Vorbereitungen bis zu den extremsten Möglichkeiten durchmessen. Monet allein hat ihn ganz erfüllt, ohne ihn zu überschreiten. Ein seltener Fall von Identität.

Renoir / Wagner-Porträt. 1882
Ausgestellt bei M. Goldschmidt & Co., Berlin

EIN NEUER VAN DYCK

VON ALFRED SCHARF

Nur selten tauchen Bilder des van Dyck neu auf. Um so erstaunlicher ist es, daß in letzter Zeit zwei Bilder dieses Meisters im Berliner Handel zu sehen waren, die vordem gänzlich unbekannt, nunmehr der Vergessenheit entrissen sind.

Das eine, ein bisher ungedeutetes Schlachtenbild (Galerie van Diemen), ist in Format und Darstellung dem Gemälde »Heinrich IV. in der Schlacht bei Martin d'Eglise« in der Münchner Pinakothek, mit dem es wohl einen Teil einer Folge bildete, verwandt. Der planartige, gleichsam kartographisch genau aufgenommene Mittel- und Hintergrund rührt vermutlich von dem habsburgischen Hofmaler Pieter Snayers her, der als Schlachtenmaler zu jener Zeit besonders geschätzt wurde. Bei beiden Bildern hat van Dyck die Figuren des Vordergrundes in breiten Pinselstrichen ganz alla prima eingetragen.

*

Das zweite Gemälde, das Bildnis eines Feldherrn in Rüstung, das sich nur wenige Tage in Berlin aufhielt, um nach Amerika verkauft zu werden, ist bereits in Heft 2 des Cicerone erwähnt worden. Heute sind wir in der Lage, eine Abbildung dieses Werkes bringen zu können.

Die Befangenheit in der Haltung des Dargestellten, die Härte der Modellierung und die Festigkeit der Farbe deuten auf den Stil seiner Frühzeit hin. Das weißliche Inkarnat steht in starkem Kontrast zu der effektvollen Schwarzmalerei des Panzers, aus dem scharfe weiße Lichter ohne Schattenhalbtöne herausspringen. Der Einfluß des römischen Barock um Caravaggio wird hierin besonders deutlich erkennbar. Mit diesem Gemälde stilistisch eng verwandt ist das Bildnis des Präfekten Raphael Racius, das sich jetzt in der Sammlung Widener in Philadelphia befindet (zuerst publiziert im »Illustrated Catalogue of 300 paintings by old masters of the Sedelmeyer Gallery« (1898) Nr. 23). Die auf beiden Bildern vorkommende starke Wendung des Kopfes ist ein Motiv, das van Dyck in späterer Zeit noch mehrfach anwandte, so in den Bildnissen der Feldherrn in Rüstung in Wien und dem Lomellini auf dem Gruppenbild in Edinburgh. Eine nähere zeitliche Bestimmung ergibt sich aus dem Bildnis des Emanuel Philibert von Savoy, den van Dyck, wie Bellori erwähnt, 1624 in Palermo gemalt hat, und der dort im gleichen Jahre an der Pest gestorben ist. Das in Dulwich aufbewahrte Gemälde geht auf das Engste mit dem Lomellini und dem Wiener Bildnis zusammen. Für das neu aufgetauchte Bildnis ergibt sich demnach das Jahr 1624 als terminus ante. Es wird wohl am besten in den Anfang seines italienischen, genuesischen Aufenthaltes zu setzen sein.

A. van Dyck / Bildnis eines Mannes in Rüstung

Genua, um 1621

RUNDSCHAU

NEUERWERBUNGEN DER BASLER KUNSTSAMMLUNG 1926/27

Es ist die erfreuliche Tatsache festzustellen, daß während der mehr als anderthalb Jahre dauernden Vakanz in der Direktion der Basler Kunstsammlung — die erst zu Ende des vergangenen Jahres durch die Berufung des Stuttgarter Museumsdirektors Dr. Otto Fischer endgültig erledigt wurde — die Erwerbstätigkeit keineswegs eingestellt worden ist. Die dem Konservator beigeordnete Kunstkommission, die nach dem Tode Fr. Rintelens die Geschäfte weiterführte, hat, wenn auch nicht sehr planvoll, so doch im Ganzen glücklich gekauft, so daß sich beim Rückblick eine schöne Erweiterung und Ergänzung der neueren Sammlungen ergibt — was doch bei einer siebenköpfigen Kommission nicht ohne weiteres als Selbstverständlichkeit hingenommen werden darf! Allerdings sind für diese Erwerbungen auch Geldmittel verwendet worden, die, was für den neuen Direktor nicht eben erfreulich ist, das reguläre Budget bedeutend überschritten haben. —

Die Neuerwerbungen konzentrieren sich mit einer einzigen Ausnahme, dem „Bildnis des Theodor Zwinger" von Hans Bock d. Ä., einem zwar mittelmäßigen, aber sowohl dem Namen des Künstlers als auch des Dargestellten nach in die Sammlung gehörenden Werk des 16. Jahrhunderts — auf die Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts: Mit einer der allerschönsten, mit dem in wundervoller Materialität gemalten „Asterstilleben" von Gustave Courbet, das die Widmung an Baudelaire trägt und einst sich im Besitze Richard Muthers befand, wird die Erinnerung an den Namen Rintelens bleibend verbunden bleiben. Als Frucht seiner Bemühungen gelangte es unmittelbar vor seinem Tode als Depositum der Amerbachgesellschaft in die Sammlung. Weniger glücklich war die andere Erwerbung, das „Stilleben mit Zinnkrug" des Speyerer Malers Hans Purrmann, für die im wesentlichen die Freundschaft und besondere Wertschätzung, die Rintelen für diesen Künstler hegte, ausschlaggebend waren. Es steht beziehungslos in der Basler Sammlung. — Wie hier, so wurde auch von den Nachfolgern bei anderen Erwerbungen nicht immer den Erfordernissen einer öffentlichen Sammlung Rechnung getragen. Von den Ankäufen mo-

Edvard Munch — Große Küstenlandschaft. 1918

Neuerwerbung der Basler Kunstsammlung

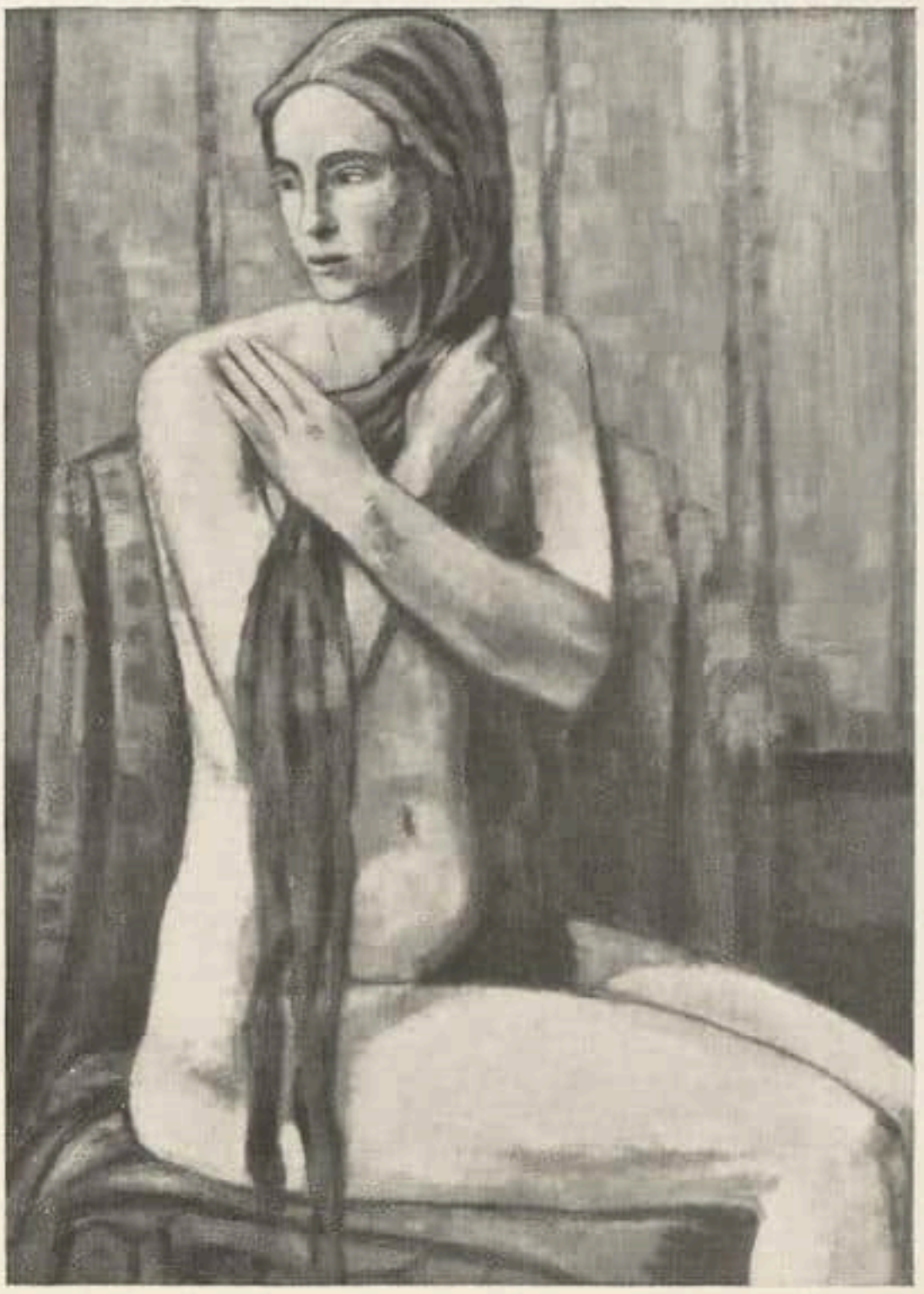
Edvard Munch Frauenbildnis. 1915

Neuerwerbung der Basler Kunstsammlung

derner Basler oder schweizerischer Kunst nicht zu sprechen. Namentlich ist das kleine, noch 1926 erworbene Figurenbild von Auguste Renoir „Jeune fille couchée sur l'herbe" als Repräsentation in einer öffentlichen Sammlung zu unbedeutend. Auch ein einstmals zum Hesperidentriptychon gehöriger „Putto" des Hans von Marées ist nur im Zusammenhang mit den bereits vorhandenen Werken des Meisters von Interesse. — Eine ganz hervorragende Erwerbung aber bildet das „Bildnis des Kunsthistorikers Bayersdorfer" von Arnold Böcklin, das, 1875 in Florenz gemalt, bis zu seinem Eingang in die Basler Böcklin-Sammlung noch seiner ersten Besitzerin, der Gräfin de Behague in Paris, gehörte. Es ist ein Stück herrlicher Malerei, das auch im Werke Böcklins einen Höhepunkt bedeutet und das den Vergleich mit dem Besten, was die Zeitgenossen, etwa Leibl und Trübner, geschaffen haben wohl aushält. —

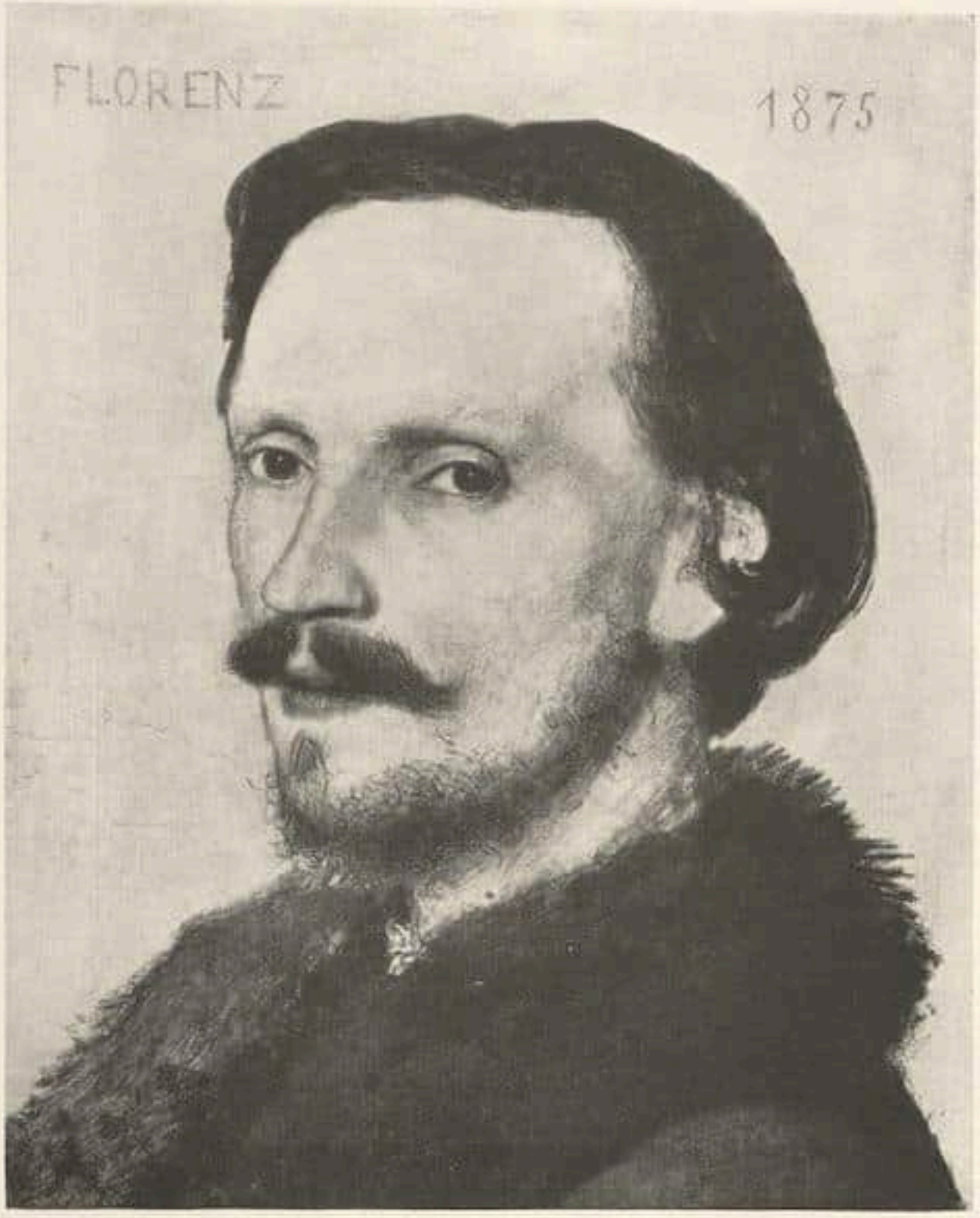
Auf dem Gebiete der modernen Kunst sind es namentlich zwei Werke des Norwegers Edvard Munch, die der Sammlung ein durchaus neuartiges Profil geben. Das eine ist ein „Frauenbildnis" von überwirklicher Intensität des seelischen Ausdrucks und unerhörter Kühnheit der farbigen Instrumentierung; das andere eine „Küstenlandschaft" von großem Format, hinreißend in der Bewegungsdynamik und wahrhaft monumental in der Auffassung — wenn auch in der Dichtigkeit des Stimmungsausdruckes die Höhe des Frauenporträts nicht erklimmend. Die Wirkung der beiden Werke wird durch die Gemälde von Hodler, in deren unmittelbaren Nähe sie hängen, noch erhöht. Die Klarheit des Hodlerschen Formenausdrucks und die Intensität der farbigen Kraft Munchs steigern sich gegenseitig. Zwei Werke Hans Brühlmanns, der einst eine der größten Hoffnungen der schweizerischen Malerei war: ein durch strenge Disziplin der Form und feine farbige Kultur gleichermaßen wie durch geistig-seelische Intimität hervorragendes „Selbstbildnis" und ein „Weiblicher Akt" der ungemein instruktiv die monumentalen Absichten des Künstlers deutlich macht, bilden eine weitere Bereicherung und Erweiterung der modernen Sammlung. Beide sichern hier Brühlmann eine Vertretung, wie er sie noch in keinem schweizerischen Museum besitzt.

Die Erwerbungen moderner schweizerischer



Hans Brühlmann — Weiblicher Akt
Neuerwerbung der Basler Kunstsammlung

Kunst — ein Stilleben Paul B. Barths, ein Figurenbild Hermann Hubers, eine Landschaft Karl Hügins, eine figürliche Komposition von R. Auberjonois (die diesen bedeutendsten welschen Künstler ganz unzulänglich repräsentiert), ferner Plastiken Carl Burckhardts und A. Suters — seien im Einzelnen übergangen, ebenso der Zuwachs an lokalbaslerischer Kunst. Letzterer allerdings mit dem Bemerken, daß er qualitativ meist nichtssagend und numerisch zu bedeutend ist. Es wird eine der ersten Aufgaben des neuen Direktors sein, diesen Käufen aus lokalpatriotischen Gründen zu bremsen und die hierzu vorhandenen Stiftungen nur für künstlerisch wertvolle Arbeiten zu verwenden. Hoffentlich gelingt es auch, mehr Plan und Richtung in das gesamte Ankaufswesen zu bringen, ohne der allgemeinen Manie zu verfallen, nun um jeden Preis eine Sammlung französischer Impressionisten anzulegen. Die Versäumnisse, die Basel auf diesem Gebiete zu verzeichnen hat, sind so gründliche, daß bei den zur Verfügung stehenden Mitteln hier nur Stückwerk zustande kommen könnte (es müßte denn jemand die Millionen, die heute eine museumsreife Franzosensammlung kostet, stiften!). Anderseits harrt aber das Gebiet der deutschen Malerei des 19. Jahrhunderts, deren Säulen Böcklin, Feuerbach und Marées der Basler Sammlung das Gepräge geben, des sinngemäßen Ausbaus. Hier die klaffenden Lücken zu füllen, wozu vor allem eine entsprechende Vertretung des Münchner Realismus (Leibl, Trübner, Schuch usw.), der durch Schider zu Basel unmittelbare Beziehungen hat, aber auch ein Ausbau der Thoma-Sammlung gehört, ferner eine Vermehrung der Hodler-, Buri- und, so lange es nicht auch zu spät ist, der Amiet-Sammlung. Eine Ausgestaltung nach dieser Richtung hin läge nicht nur in den gegebenen Verhältnissen, sondern würde auch mit dem



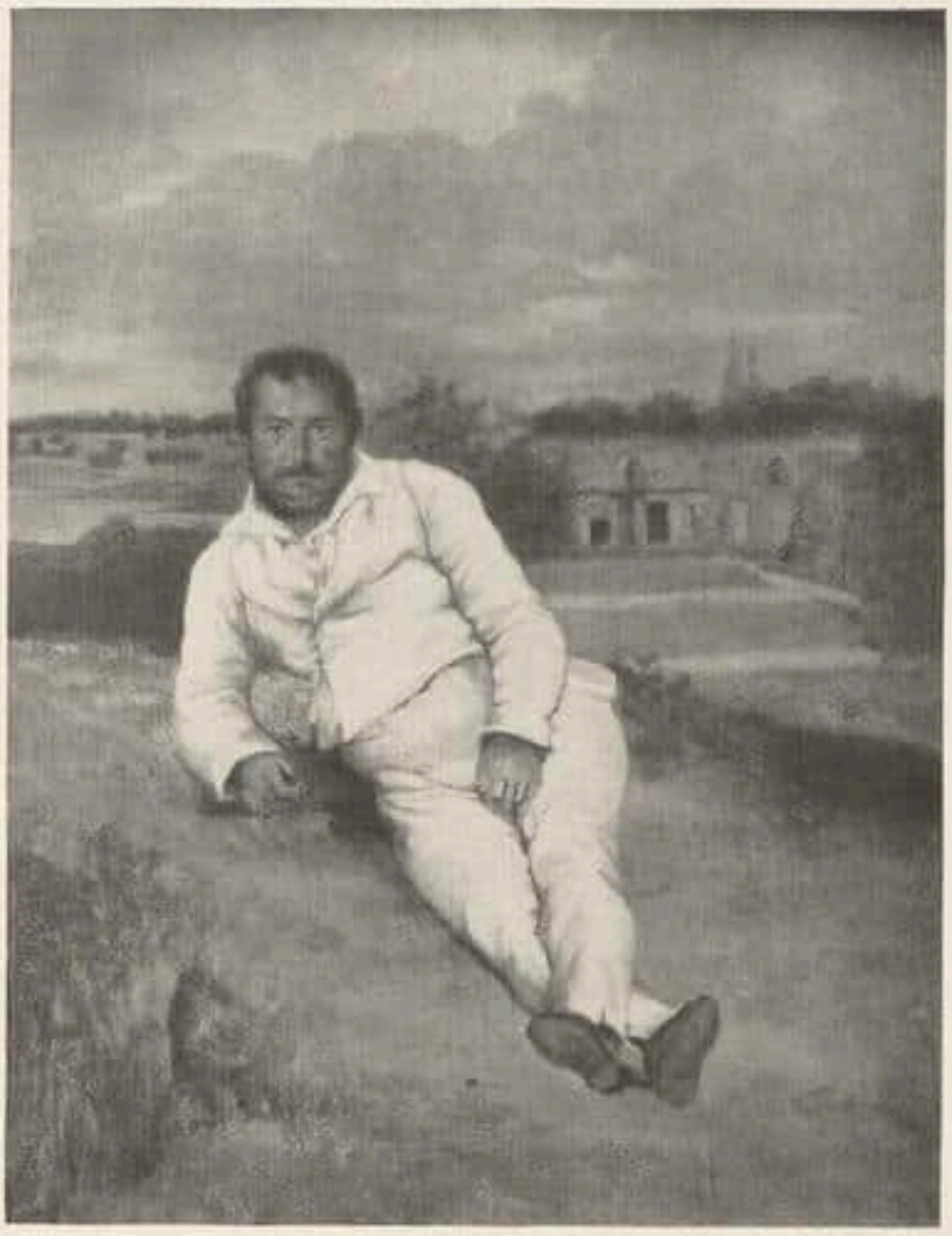
Arnold Böcklin Adolf Bayersdorfer

Neuerwerbung der Basler Kunstsammlung

der Basler Sammlung durch ihre altdeutschen Kernbestände aufgeprägten Charakter als einer der Hauptstützpunkte süddeutscher Kunst im Einklang sich befinden. W. R.

DIE BELEUCHTUNG UND ABENDLICHE ÖFFNUNG DES SCHLOSSMUSEUMS

Nahezu alle Versuche, die Museen auch für diejenigen offen zu halten, die tagsüber durch ihre Beschäftigung an einem Besuche gehindert werden, sind bisher gescheitert. Der geringe Erfolg rechtfertigte keineswegs die aufgewandte Mühe. Wenn man sich zu einem ähnlichen Versuch in Berlin entschlossen hat, dann dürften schwerwiegende Gründe und eine gewisse Aussicht auf Erfolg bestimmend gewesen sein. In der Tat scheinen die Räume des Schloßmuseums für die abendliche Öffnung besonders prädestiniert. Die Gelegenheit, beleuchtete Schloßräume zu sehen, ist immerhin selten. Die Beleuchtung aber — von überraschender Wirkung — ist ein wesentlicher dekorativer Faktor, bei dem man die Räume von einer neuen Seite kennenlernt. Nicht nur von festlichem Charakter ist das Innere, sondern die Wohnräume sind sehr stimmungsvoll, intim, geradezu wohnlich. Von besonders schöner Seite repräsentieren sich: die bei Tage fast dunkle Galerie des Weißen Saales, die Gobelingalerie, die Königskammern. Dagegen hat man Mühe, die musealen Gegenstände, d. h. gerade das, was die abendlichen Besucher studieren sollen, in guter Belichtung zu sehen. So kommt die Gläsersammlung dadurch, daß den Vitrinen eigene Beleuchtung fehlt, zu kurz. Und selbst dort, wo die Vitrinen beleuchtet werden, reicht das Licht nicht vollkommen aus, wie etwa bei den Goldschmiedearbeiten. Eine erweiterte Sofittenbeleuchtung könnte sicher dagegen Abhilfe schaffen. Doch schon



Delacroix Bildnis seines Vaters des Generals
Aus der Delacroix-Ausstellung in der Galerie Paul Rosenberg, Paris

allein wegen des Raumeindruckes ist das Schloßmuseum von allen Berliner Museen sicher am geeignetsten als Studienobjekt für eine etwa geplante Erweiterung der Öffnungszeiten auf andere Museen. S

★

KUNST IN PARIS

Delacroix, Courbet, Revolutions-Ausstellung

Durch einen glücklichen Zufall sind jetzt der große Romantiker und der große Realist einander gegenübergetreten. Die Ausstellung von Delacroix bei Paul Rosenberg fand ihren Anlaß in der Jahrhundertfeier des französischen Romantizismus, die Courbet-Ausstellung bei Bernheim jeune im Todestage des Künstlers, der sich heuer zum fünfzigsten Male jährt.

Beide Ausstellungen erscheinen ebenso wichtig wie zeitgemäß, denn dem Einfluß Cézannes, der sich etwa vom Anfang des Jahrhunderts bis zu unseren Tagen in der französischen Schule fühlbar macht, folgt jetzt, wie es den Anschein hat, der der früheren Meister. Nach einem Zeitraum abstrakter Überlegungen und auf die Form gehender Versuche fühlt die Jugend von heute sich im Besitz aufbauender Kraft, und diese Kraft will zur Wirkung kommen. Der Einfluß der akademischen Richtung, die von Ingres ausging und zu asketischer Strenge verführte (André Lhote, Théophile Robert, Bissière), wird heute selbst von denjenigen, die dem Feind der Romantik anhingen, wieder verworfen. Was man wieder sucht, ist die Natur, wie sie Corot und Courbet lehrten, sind die reichen malerischen Mittel eines Delacroix, eines Daumier; man sucht wieder den Weg zur Empfindung, zum Ausdruck.

Der Zustrom der künstlerischen Jugend zu den erwähnten Ausstellungen, das Interesse für die Jugendwerke eines Delacroix, für seine Skizzen, vor allem die zum „Tod Sardanapals", die an Kraft das ausgeführte Bild im Louvre übertrifft, die Bewunderung für Courbet, den man vor allem in seinen Akten, in seinen lebensgroßen Frauenbildnissen und ihrem zeitgebundenen Stil wiederentdeckt, alles das beweist, daß die junge Malerei müde ist der

Delacroix Bildnis Mme. Riesener. 1835
Aus der Delacroix-Ausstellung in der Galerie Paul Rosenberg, Paris

ausgetüftelten Spielereien, der formellen Objektivität, die aus dem Kubismus zurückblieben, und daß ein Bild nicht mehr Selbstzweck sein will, sondern Träger der Empfindung, ein Mittel zum Ausdruck der Natur „vue à travers un tempérament". Gegenüber dem unpersönlichen Gemeinschaftsstil wird die Malerei wieder Ausdruck einer Seele im Kontakt mit dem Weltall!

Die Revolutions-Ausstellung ist weniger eine künstlerische Veranstaltung als eine geschichtliche; sie interessiert vor allem durch den Reichtum an Dokumenten aus der Zeit, wo der Pariser Wohlfahrtsausschuß allen Königen den Krieg und allen Völkern den Frieden dekretierte. Es zeigt sich, daß die politische Leidenschaft ohne Einfluß auf die künstlerische blieb, und daß die Maler, geführt von David, keinen anderen Wunsch hatten, als die Unterdrückung der Staatlichen Akademie und die Ausstellungsfreiheit, die man heute als „juryfrei" bezeichnet. Was im Sturm der Revolution entsteht, sind Werke für den Tag: die Karikatur wird zur vorherrschenden Kunst; man druckt Augenblicksblätter, Revolutionskalender, Bilder zur Aufregung der Massen. David sitzt in der Nationalversammlung. Für lange künstlerische Studien hat er keine Zeit. Die Feste, für die er die Kostüme entwirft, werden die typischen künstlerischen Äußerungen der Zeit. Die „Ermordung Marats" malt er noch ganz im Stil der Tradition, und doch ist dieses Bild und neben ihm „Marats Triumph", den Boilly darstellt, das stärkste Kunstwerk jener Jahre. In der jetzigen Ausstellung der Bibliothèque nationale sind diese beiden Bilder sogar die einzigen wirklichen Kunstwerke. Vielleicht wird eine wirkliche Revolutions-Ausstellung erst noch zu machen sein: Man wird den Künstlern von 1789 die der späteren Umstürze folgen lassen, wird neben David, Daumier und vor allem Delacroix stellen, den Maler des revolutionärsten Bildes: „La Liberté sur la Barricade". F. Fels

FRANZÖSISCHE KUNST IN MOSKAU

Seitens des Kommissariats für Volksaufklärung der Sowjetregierung ist für die nächsten Monate in Moskau eine umfassende Ausstellung neuester französischer Kunst in Aussicht

Courbet — La Toilette de la mariée

Aus der Courbet-Ausstellung bei Bernheim jeune, Paris

genommen, welche die führenden Meister der sogenannten Ecole de Paris in Malerei und Skulptur in charakteristischen Werken Revue passieren lassen soll. Die Grenzen sind ziemlich weit gezogen, da sie rechts bis Bonnard und Maurice Denis reichen. Die Schau, welche ca. 300 Nummern umfassen soll, wird im „Museum neuer westlicher Kunst" (ci-devant-Morosoff-Galerie) Aufstellung finden, wo sie naturgemäß als zeitweilige Ergänzung der Entwicklungslinie französischer Malerei der Vorkriegszeit wirken wird, die im genannten Museum so glänzend repräsentiert ist. — Gleichzeitig und parallel mit dieser Ausstellung soll eine zweite in der Tretjakoff-Galerie stattfinden, welche speziell jene Gruppe von Künstlern russischer Herkunft vorführen wird, welche in der Ecole de Paris eine nicht unbedeutende Rolle spielen, also in erster Reihe Marc Chagall, dann Soutine, Kikoen, Terechkovitch und manche andere. Besonderes Interesse erweckt die Gruppe Pariser russischer Bildhauer mit Jacques Lipchütz, Osip Zadkine, Chana Orloff und Oskar Meschtschaninoff an der Spitze, deren Schaffen bisher in Rußland nur wenig bekannt ist. —

Es sei bei dieser Gelegenheit erwähnt, daß die Tretjakoff-Galerie von zwei der zitierten russischen Künstler in Paris reich beschenkt worden ist. M. Chagall hat dieser russischen Nationalgalerie die ganze Serie seiner einigen neunzig Radierungen zu den „Toten Seelen" von Gogol dargebracht, welche im Auftrage Vollards im Laufe der letzten Jahre zur Ausführung gelangten. Von O. Meschtschaninoff, der ebenso wie Chagall aus Witebsk stammt und der gerade jetzt zum Besuch in seine Heimat gekommen ist, erhält die Moskauer Galerie einige Plastiken zum Geschenk. P. E.

DRESDEN

Klee und A. v. Jawlensky bei »Fides«

Paul Klee („Fides") ist mit der außerordentlich glücklichen Produktion der letzten fünf Jahre in die Reihe der führenden europäischen Maler eingerückt. Die internationalen Kunstkreise beginnen sich lebhaft für ihn zu interessieren, besonders in Paris und Nordamerika, und der Zeitpunkt dürfte nicht fern sein, wo sich diese Notierung auch in der Auffassung Deutschlands ausdrückt. Klees Einfalls- und Formenreichtum ist noch das wenigste, seine eminente Tiefenschau überzeugt, und daß er Dinge weiß, die wir zunächst nur vorsichtig in den jüngsten Erkenntnisbezirken unterbringen können. Wo der Beziehungspunkt aller dieser nach neuen Tiefen lotenden

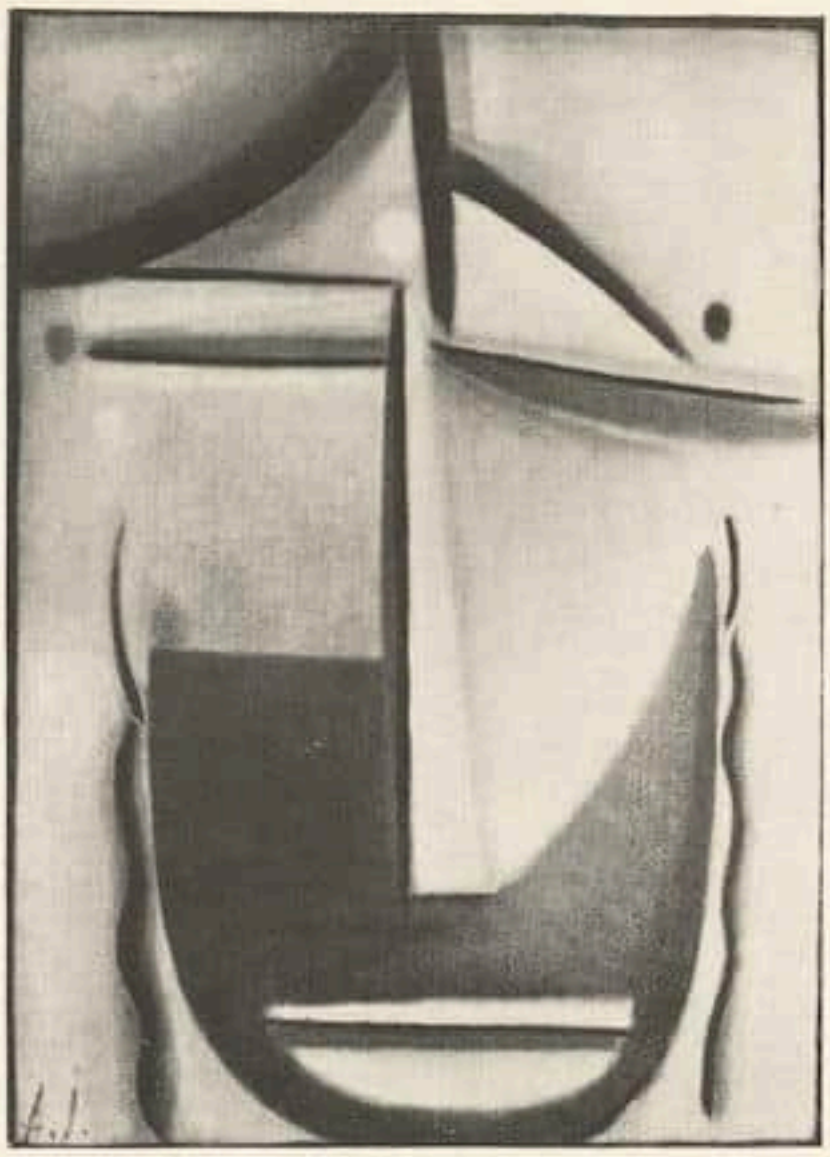
Erkenntnisse liegt, ist heute noch nicht zu sehen. Für die Ortsbestimmung der Kleeschen Kunst wird er von ebenso entscheidender Bedeutung sein, wie für die Herausarbeitung der geistigen Physiognomie unserer Epoche. Ich kenne keine Fragestellung der letzten zwanzig Jahre, die nicht intuitiv oder bewußt in den Gesichten und Gestaltungen Klees anklänge. Unter den 50 Bildern bei „Fides" ist die Hälfte aus den letzten zwei Jahren. Es sind zum Teil exakte, zum Teil traumhaft umschreibende Ausformungen eines neuen mythologischen Bewußtseins, das den Menschen neben, nicht über die anderen Gegenstände der Wirklichkeit und Überwirklichkeit stellt. Mit jeder Arbeit wird Neuland gewonnen oder Vorhandenes von einer unerwarteten Einsicht her erforscht. Die Zahl der Bildtypen wächst unaufhörlich. Ein Stück Leinwand verwandelt sich zuweilen unter seinen Händen zu einem Stück edelster Malerei im altmeisterlichen Sinne ohne daß mehr sich nachrechnen ließe als die Abwandlung von ein paar Formelementen. — A. v. Jawlensky hat es nicht leicht daneben, aber er behauptet sich doch. Es ist völlig gleichgültig geworden, daß er immer wieder den Kopf des Menschen als Ausgangspunkt seiner Empfindungen benützt. In Bildern wie „Erleuchtung", „Erfüllung", „September" liegt eine ganz große Vorstellungs- und Formengewalt. Es beweist eine erfreuliche Solidarität, wenn Klee und Kandinsky mit Feininger und Jawlensky als „Blaue Vier" in der Alten und Neuen Welt die Ziele ihrer Kunst gemeinschaftlich vertreten.

W. Grohmann

MANET IN BERLIN

Meier-Graefe hat im letzten Heft dieser Zeitschrift aus Anlaß der verdienstvollen Ausstellung Edouard Manets in der Galerie Matthiesen geschrieben. Inzwischen haben wir die Eröffnung der Ausstellung erlebt, bei der Emil Waldmann eine durch Esprit ausgezeichnete Rede hielt, die mit feinem Humor gewisse Tatsachen unterstrich, die gerade dem Freunde deutscher Kunst zu denken gaben. Das ganze künstlerisch interessierte Berlin und viele auswärtige Gäste waren anwesend, die voll Freude dieser meisterhaften Einführung in das Werk des Künstlers und seine menschlichen Schicksale lauschten.

Danach gab es ein Neues: Im Hotel Esplanade waren mehr als 200 Teilnehmer Gäste bei einem Frühstück, zu dem die Galerie Matthiesen geladen hatte. Der französische Botschafter an der Ehrentafel, neben den Vertretern der Berliner Museen (Generaldirektor Waetzoldt, Geh.-Rat Friedländer) und den Vertretern des Louvre und Luxembourg, sprach über Manet, über Deutschland, über Berlin, das er als die Hauptstadt der Kunst im neuen Europa feierte, in einer ebenso geistvollen wie sympathischen Form, daß man die Abwesenheit des offiziellen diplomatischen Deutschlands nur bedauern konnte. Es sprach vorher der junge Unternehmer dieser Manet-Schau, F. M. Zatzenstein (Inhaber der Galerie Matthiesen), phrasenlos und sachlich sympathisch, es sprachen offiziell außerdem wieder Emil Waldmann und Jens Thiis, der Direktor der Nationalgalerie in Oslo. Wie klug ist diese feine Form der Propaganda für eine Angelegenheit, über die es keine Locarno-Diskussion mehr geben kann. Zu der Ausstellung sind die Meisterwerke aus den europäischen Sammlungen nach Berlin gekommen. Zur Eröffnung waren die musealen Hüter Manetscher Kunst erschienen. Der Einzige, dessen Fernsein mit Recht allgemein bedauert wurde, war der Direktor der repräsentativsten deutschen Galerie für neuzeitliche Kunst, der Leiter der Nationalgalerie, die gewisser Grundsätze wegen auch die Beteiligung an der Ausstellung abgelehnt hatte! Das Versagen deutscher Kulturpropaganda kommt einem in sol-



A. v. Jawlensky — Erleuchtung
Ausgestellt bei Fides, Dresden

chen Augenblicken wieder einmal zum Bewußtsein.

Die Galerie Matthiesen hat zu dieser Manet-Ausstellung einen prachtvollen Katalog herausgebracht, der ein voluminöses Buch geworden ist, das nach textlichen Beiträgen von Emil Waldmann, Max J. Friedländer und Max Liebermann sämtliche Bilder der Ausstellung in 4° reproduziert. Sie hat auch da alles getan, was irgendwie denkbar ist, um den französischen Freunden zu zeigen, was bei solcher Gelegenheit Fleiß, Akribie und Großzügigkeit vermögen.

Biermann

PERSONALIA

EIN GENERALDIREKTOR FÜR FRANKFURT a. M.

Durch den Tod von Professor Bernhard Müller einerseits und den Weggang von Professor Robert Schmidt nach Berlin andererseits sind zur Zeit das Historische Museum und das Kunstgewerbemuseum der Stadt Frankfurt ohne Direktor. Infolgedessen regt sich in maßgebenden Kreisen der Wunsch nach Vereinheitlichung in der Leitung des städtischen Museumswesens und man denkt daran, alle städtischen Sammlungen einem Generaldirektor zu unterstellen, für den niemand berufener ist als Georg Swarzenski, der langjährige Direktor des Städel und des Liebighauses. Universale Bildung und organisatorische Begabung prädestinieren Swarzenski geradezu für den in Frage stehenden Posten, und man möchte wünschen, daß die maßgebenden Stellen so rasch als möglich ihre Entschließung tätigen.

An Stelle des Konrad von Kardorffs, der ein Lehramt an der Staatlichen Kunstschule in Berlin übernimmt, ist der Maler Johannes Molzahn, Lehrer an der Kunstgewerbeschule in Magdeburg, von der preußischen Kunstverwaltung an die Kunstakademie in Breslau berufen worden.

Georg Gronau, der verdiente Kenner der italienischen, speziell der venezianischen Kunst, hat am 15. Februar das 60. Lebensjahr vollendet. Die Glückwünsche der internationalen Gelehrtenwelt kamen zahlreich nach San Domenico di Fiesole und auch der Cicerone wird an dieser Stelle noch seinen Glückwunsch nachtragen.

B

Professor Dr. Hermann Schmitz ist nach seinem Ausscheiden aus der Verwaltung des Berliner Schloßmuseums in die Direktion der Antiquitätenabteilung des Konzerns Margraf & Co., Berlin, Unter den Linden 21, eingetreten.

Die in Heft 2 veröffentlichte Nachricht von der Berufung Dr. Riezlers an die Karlsruher Gemäldegalerie scheint sich nicht zu bestätigen. Vielmehr dürfte die Wahl eines süddeutschen Herrn in Kürze vollzogen werden.

n

Paul Klee
Ausgestellt bei Fides, Dresden

Beflaggter Pavillon
Photo Lucia Moholy

SAMMLER UND MARKT

VOM EXPERTISENWESEN

Zu dieser kürzlich an dieser Stelle eingehend von Hans Wendland behandelten Frage hat inzwischen auch Geh.-Rat Max J. Friedländer im letzten Heft von „Kunst und Künstler" Stellung genommen. Die wichtigsten Gedankengänge seien an dieser Stelle ebenfalls festgehalten.

Der Händler, so schreibt Friedländer, wälzt die schwerer gewordene Verantwortung auf den Expert ab und wäscht im Fall eines Irrtums seine Hände in Unschuld; der Expert, auf den er sich beruft, tritt naturgemäß finanziell für sein Versehen nicht ein. Also die Verantwortlichkeit hat sich bedenklich gespalten, in eine moralisch wissenschaftliche einerseits und eine geschäftliche andererseits. Das Expertisenwesen ist gewachsen auf den Boden einer sinnlosen Überschätzung des Autornamens und hat wiederum diesen Aberglauben gesteigert. Die Reform durch Schaffung einer behördlichen Organisation lehnt Friedländer ab: damit wäre nichts gebessert, vielmehr würde der amtliche Stempel auf dem Attest der Meinungsäußerung eine flache Legitimität verleihen. Auszurotten wird das Wesen überhaupt nicht sein, wohl aber kann es nach Friedländers Meinung entgiftet werden—durch Aufklärung der Sammler. An deren Adresse richtet der Berliner Kenner daher folgende Sätze: 1. Traut euren eigenen Augen, seht euch die Bilder genau an, bemüht euch selbst um Kennerschaft. 2. Geht zu den Händlern, betrachtet, was sie haben, wartet nicht auf Angebote, wendet euch an kenntnisreiche Händler, an solche, die auf ihre geschäftliche Ehre bedacht sind. 3. Überschätzt nicht die Bedeutung des Autornamens. Es gibt ausgezeichnete Bilder, deren Urheber unbekannt sind. 4. Die Meinungsäußerung in bezug auf den Autor beruht auf mehr oder weniger sicherer Vermutung. Die apodiktische Form, in der attestiert wird, ist nichts als Selbsttäuschung des Experten, Konvention, wenn nicht Bluff. 5. Viele Bilder sind schlecht erhalten. Davon steht nichts in den Attesten. Der Wert eines Gemäldes ist aber im hohen Grad abhängig von dem Zustande. 6. Sucht Verkehr mit den Kennern. Bei direktem Gedankenaustausch mit ihnen werdet ihr mehr erfahren und lernen, als auf den Papieren steht, die euch von Händlern und Agenten überreicht werden. Auf diese Weise könnt ihr die Verbundenheit sprengen, jenes gegenseitige Schutzverhältnis, das sich zwischen den Händlern und den Gelehrten gebildet hat.

BERLINER AUKTIONEN

Am 27. und 28. März versteigern Cassirer-Helbing in Berlin die Sammlung des verstorbenen Geh.-Rats Dr. h. c. Gustav Seligmann in Koblenz. Einen Hauptbestandteil der Sammlung bilden neben den Gobelins aus der Zeit der Renaissance bis zum 18. Jahrhundert die Möbel des 16. bis 18. Jahrhunderts: typisch-rheinische Schränke und Truhen; Barock- und Rokokositzmöbel, teilweise mit Pointbezügen; Kommoden, Tische u. a. Unter der Keramik ist Kreussen und rheinisches Steinzeug durch vorzügliche frühe Erzeugnisse vertreten. Einen breiten Raum nimmt das Porzellan ein, neben Meißen die Frankenthaler, Höchster und Ludwigsburger Manufakturen, dabei die Frankenthaler „Camargo" mit ihrem Gegenstück. Glasarbeiten sind aus drei Jahrhunderten vorhanden. Das 16. und 17. Jahrhundert vertreten Schweizer Scheiben und zum Teil datierte Gläser mit Emailmalerei. Aus späterer Zeit folgen Zwischengold- und Schapergläser, wie geschnittene und geschliffene Gläser des 18. Jahrhunderts, vorwiegend böhmischer, schlesischer und brandenburgischer Provenienz. Ein Unikum dürfte der durch die Literatur bereits bekannte Elbinger Steinkamin sein. — Der Katalog dieser Sammlung, von Herrn von Falke bearbeitet, ist in Vorbereitung.

Anschließend an die Sammlung Seligmann kommt an gleicher Stelle diejenige des Barons Goldegg zum Ausruf, in deren Mittelpunkt eine durch Qualität und Seltenheit doppelt bemerkenswerte Kollektion von Frankenthaler Porzellan steht, aus der „Der Geburtstag der Mutter", Modell von Lück, besonders hervorragt. — Nicht minder bedeutsam ist sodann die kleine Serie von Brüssler Wandteppichen des 17. und 18. Jahrhunderts und eine Reihe hervorragender Aubussons, die nach Qualität und Zahl eine Seltenheit auf dem deutschen Kunstmarkt sind.

Ferner befinden sich innerhalb dieser Sammlung, die insgesamt etwa 70 Nummern umfaßt, noch sehr schöne Möbel, sowie eine Point-Garnitur (um 1700).

Nach dieser Auktion versteigert Paul Cassirer noch den Gesamtbestand der Chinahandlung E. Gutmann, der seinen Laden im Hotel Esplanade aufgibt und sich sämtlicher Schätze entäußert. Das Vorwort zu diesem Katalog Gutmanns hat W. Cohn geschrieben, der mit Recht darauf hinweist, daß es durchaus erstklassige und zum Teil seltene Stücke sind, die

hier aus dem besonderen Anlaß auf den Markt gelangen. Zu erwähnen sind in erster Linie chinesische Samte, frühe Tang-Plastik und -Keramik, sowie Bronzen und Plastiken in Stein, die ähnlich auch die indische Kunst bedeutsam vertreten. Herauszuheben sind außerdem einige ägyptische Plastiken der frühen Dynastien, die unbewußt schon Zusammenhänge unterstreichen, die für jeden Eingeweihten aus der frühen ägyptischen Kunst nach Indien und China hinüberführen.

Der berühmten Galerie des Konsuls Weber, deren denkwürdige Versteigerung im Jahre 1912 bei Rud. Lepke stattfand, folgen nun die neueren Gemälde, die der Gattin des Konsuls als eigene Sammlung gehörten. Diese gelangen jetzt nach dem Tode der Dame ebenfalls durch Lepke am 28. Februar auf den Markt. Die Hauptstärke liegt in den repräsentativen Bildern der französischen und deutschen Schule aus der Zeit zwischen 1860 und 1890. Ein Moltke von Lenbach, eine Taorminalandschaft von Rottmann, eine Eifellandschaft von Ch. F. Lessing, von Knaus ein kleines Bauernmädchen aus dem Jahre 1885 (Abb.), von G. Max neben einem frühen Porträt einer Römerin ein originelles Bild: die Ferkelwäsche. Von Munkaczy die „Kleine Familie". Braith, Hildebrandt, Munthe sind ebenfalls vertreten, daneben Zeichnungen von Corn. Genelli, Preller, Böcklin. Unter den französischen Bildern sind zu nennen eine prachtvolle Waldlandschaft von Troyon und ein ungewöhnlich starkes Bild der Rosa Bonheur und kleinere Werke der beiden Dupré, Diaz, Rousseau.

Aus der Sammlung der Gräfin Lodron, deren neuere Gemälde gleichzeitig zum Ausgebot gelangen, ist ein großes Stilleben hervorzuheben, das Roger Fry im Burlington als Chardin veröffentlicht hat, ferner eine reiche Sammlung Couturescher Porträts, die sich auf die gesamte Schaffenszeit des Meisters verteilen. Daneben gibt es Bilder von Boudin und Fantin-Latour.

An der gleichen Stelle werden am 6. März und folgende Tage Gemälde alter und neuerer Meister und Antiquitäten aus ausländischem Besitz versteigert. Hervorzuheben eine „Heilige Familie" von Sodoma, Bilder von Veronese und seinem Kreis, ferner von Romanino neben einigen primitiven Stücken. Nic. Poussin, Claude Lorrain, Zuccarelli, Marieschi, Tempesta sind mit charakteristischen Arbeiten vertreten. Rubens, von dem auch eine reizende Fassung von „Christus und Johannes als Kinder" zum Ausruf kommt, Sustermans, van Dyck, de Vries sind durch Porträts repräsentiert. Weiter zu nennen: Bakhuyzen, Lucas van Uden, Teniers, Berghem, Seghers, Weenix u. a. Die französische Schule des 18. Jahrhunderts ist durch Arbeiten von Oudry, Chardin, Boucher, Greuze, Hubert Robert, Vigée-Lebrun repräsentiert. Von deutschen Meistern sind Franz Krüger, Spitzweg, Friedrich Voltz und Hans Makart, von Franzosen Diaz und Const. Troyon zu nennen. n

BRÜSSEL

An Kunstgewerbe bringt die Versteigerung eine stattliche Reihe ausgezeichneter, meist farbig intarsierter Möbel des 18. Jahrhunderts. In der Galerie Georges Giroux findet am 5. März, nachmittags, eine sehr interessante Nachlaßversteigerung von Gemälden alter Meister statt. Die Sammlung verzeichnet Hauptwerke von Chardin, Clouet, Guardi, J. Romney, P. P. Rubens, J. Jordaens, J. van Goyen, J. Steen, N. Maes, J. S. Ruysdael, P. Wouwerman, D. Seghers, E. van der Neer u. a. sowie einige Holzskulpturen von Bernini. Daß in diesem Zusammenhang die flämische Malerei überwiegt, ist durch die örtliche Provenienz begründet. Expert dieser Versteigerung ist M. Jean Decoen. Ein Katalog mit 64 Tafeln ist soeben erschienen. n

KÖLN

Eine offizielle Notiz teilt folgendes mit: „Im Hinblick auf das Bedauern, das zahlreiche Kunstfreunde darüber äußerten, daß seinerzeit aus der Leibl-Kollektion des Wallraf-Richartz-Museums das Gemälde von Wilhelm Leibl, ‚Mädchen am Fenster', 1899, weggegeben wurde, um die Erwerbung eines Gemäldes des Hans von Marées, ‚Rast am Waldesrand', vom Jahre 1863, zu ermöglichen, wurde der Beschluß gefaßt, das genannte Werk von Leibl zurückzuerwerben. Der Kunsthändler Carl Nicolai, Berlin, hat dies dadurch möglich gemacht, daß er sich bereit erklärte, auf die Erfüllung des Kaufvertrages für das Gemälde des Hans von Marées zu verzichten und es wieder zurückzunehmen." Das Bild ist seinerzeit erstmalig im Cicerone veröffentlicht und seiner künstlerischen und kunstgeschichtlichen Bedeutung entsprechend gewürdigt worden. (Jahrgang 1927, Heft 11.) r

LEIPZIG

Die große Frühjahrs-Kupferstich-Versteigerung bei C. G. Boerner findet wieder in den ersten Tagen des Mai statt. Wiederum werden außerordentlich kostbare Blätter des 15. bis 17. Jahrhunderts ausgebo-

Ludwig Knaus
Ein kleines Mädchen
Versteigerung der Galerie Weber (II. Teil) am 28. Februar bei Rud. Lepke, Berlin

ten, und zwar frühe alte deutsche Graphik der Sammlung Dr. Güttler, Berlin, hauptsächlich lange Serien von Schongauer, Mecken und Dürer und einzelne Kostbarkeiten der anderen gesuchten Meister dieser Zeit. Die Hauptstärke der Sammlung Rumpf, Potsdam, liegt auf dem Gebiet der niederländischen Graphik des 16. und 17. Jahrhunderts. Diese Sammlung, die im Anfang des 19. Jahrhunderts entstanden ist, zeichnet sich durch ungewöhnliche Frische der Exemplare und schöne frühe Plattenzustände aus. Man findet hier auch viele seltene Blätter, die sonst nicht vorkommen. Die Sammlung König Friedrich Augusts II. steuert diesmal frühe italienische Graphik bei. Es gibt da Kostbarkeiten, die zum Teil seit Jahrzehnten nicht im Handel waren. Der Katalog erscheint in reicher Ausstattung Ende März. n

MÜNCHEN

Hugo Helbing versteigert am 28. Februar moderne Gemälde, Handzeichnungen und Aquarelle aus ausländischem, nord- und süddeutschem Besitz. Von Claus Meyer sind eine größere Komposition, von Moritz von Schwind das Bildnis der Friederike Sachs und von F. G. Waldmüller „Mutterglück" hervorzuheben. Weiter sind zu nennen: Bilder von F. v. Defregger, E. v. Gebhardt, Herm. Gröber, G. von Max, B. C. Koekoeck, Ed. Kurzbauer, Arthur Kampf, A. Lier, J. W. Schirmer, T. v. Stadler, F. v. Stuck, Rob. Schleich und viele andere. Der illustrierte Katalog ist soeben erschienen.

PARIS

Am 1. März wird bei Georges Petit die Auktion Duret stattfinden. Man war vielleicht darauf gefaßt, noch bedeutende Bilder in diesem Nachlaß zu finden. Gerade die Freunde Durets, die seine Räume in der Rue Vignon oft besucht haben, jene historischen Räume, in denen noch Manet, Monet, Guillaumin, Zola verkehrten, und die später von deutschen Kunstfreunden wie Meier-Graefe, Elias, Tschudi aufgesucht wurden, werden enttäuscht sein über die Armut des Inventars, das zurückblieb. Weder Cézanne noch Renoir finden sich

im Nachlaß, und nur weniger wichtige Arbeiten von Manet, Monticelli, Lautrec, Degas, Constantin Guys, Caillebotte, Utrillo, Zeichnungen von van Gogh und Whistler, sowie ein Porträt von Duret selbst, gemalt von Vuillard, bleiben als Reste einer Sammlung, die einstmals zu den größten und wertvollsten gehört hat. Fels

Wesentlicher ist dagegen eine Sammlung von modernen Gemälden, Pastellen, Aquarellen und Zeichnungen aus dem Besitz verschiedener Amateure, deren öffentliche Versteigerung am 17. März, nachmittags, im Hotel Drouot stattfindet. Für diese zeichnen als Experts M. Jos. Hessel und M. Etienne Bignou. Die Sammlung umfaßt 43 Nummern, von denen auf die Abteilung der Zeichnungen und Aquarelle neun entfallen. Hier besonders hervorzuheben ein köstliches Pastell von Mary Cassat (neuerdings in Amerika stark gesucht), vier Aquarelle von Cézanne, ein frühes Blumenstück von Picasso, daneben Arbeiten von Redon und Rouault. Unter den Gemälden stehen in erster Linie vier Bilder von P. Bonnard, ferner Arbeiten von Carrière, Derain, Laurencin, Toulouse-Lautrec, Monet, Monticelli, wiederum Redon, Utrillo, Vuillard und dem verstorbenen Zak.
Bedeuten diese ersten Schwalben am Pariser Markt auch noch keinen Frühling, so scheint es doch, als wenn sich langsam die Lethargie löst, die seit Monaten über dem Hotel Drouot fühlbar war. G

EIN NEU ENTDECKTER GRECO

Die Berliner Galerie Ehrhardt & Co. besitzt gegenwärtig ein höchst bedeutendes Gemälde von Greco, ein Trio von Musikern darstellend, denen ein Knabe das Gesangbuch hält. Dieses Halbfigurenbild war früher in der Sammlung Holford in London und wurde im Juli des vergangenen Jahres mit dieser Sammlung als Werk des Andrea Schiavone, dem Berenson fälschlich das Bild zugeschrieben hatte, versteigert. (Eine Abb. im Katalog der Holford-Kollektion von Benson [1927], Band I, Nr. 79, Tafel 73.) Nach Entfernung der Übermalungen, die zum größten Teil neuesten Datums waren, dem Bilde aber keinerlei Schaden zufügten, stellte sich einwandfrei die Autorschaft des Greco heraus. Die Übermalungen und der stark venezianische Charakter der Komposition und Malweise trugen nicht unwesentlich dazu bei, den wahren Urheber des Bildes zu übersehen. Es ist bezeichnend genug, daß häufig die frühen Gemälde Grecos die Namen venezianischer Künstler wie Bassano, Tintoretto, Veronese trugen. In der Tat erinnern die breite fette Technik, die Verwendung von Asphaltfarben, von Krapplack und Malachitgrün, wie die überall hingesetzten, scheinbar wahllos verteilten Lichter an venezianische Vorbilder. Dagegen weisen die Typen der Dargestellten, ihre etwas preziösen, theatralischen Gesten bereits auf das „Begräbnis des Grafen Orgaz" hin, so daß man in diesem neuentdeckten Bilde, dessen wahren Urheber zuerst Georg Biermann erkannte und das von Aug. L. Mayer im „Pantheon" veröffentlicht werden wird, ein Werk aus den ersten Toledaner Jahren des Meisters und als einziges bekanntes Gruppenporträt dieser Zeit eine direkte Vorstufe zum berühmten „Orgaz" erkennen darf. S

BERLIN

Von der Galerie Dr. Alfred Gold, Berlin, Victoriastraße 5, sind in den letzten Monaten eine Reihe bedeutender Werke an öffentliche und private Galerien verkauft worden, darunter Bilder von Monet und Gauguin an das Dresdner Museum, ein Hauptwerk Corots aus der italienischen Zeit an eine Schweizer Galerie, eine Landschaft von Cézanne an eine süddeutsche Sammlung, sowie Werke von Manet, Toulouse Lautrec, Degas, Daumier, Seurat u. a. an deutsche und ausländische Sammlungen. r

AUSSTELLUNGEN CHINESISCHER MALEREI

Die Kunsthandlung Dr. Otto Burchard & Co. veranstaltet eine Ausstellung Chinesischer Malerei vom 15. bis 19. Jahrhundert, die im Mai im Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen zu Düsseldorf, von Mitte Juni bis Mitte Juli in Berlin bei Paul Cassirer gezeigt werden wird. Der hierzu erscheinende wissenschaftliche Katalog wird von Direktor Otto Kümmel bearbeitet. S

RAFFAELS BILDNIS DER EMILIA PIA DE MONTEFELTRO

Dasselbe ist bereits 1925 von Dr. Georg Gronau entdeckt und damals im „Bollettino d'Arte" veröffentlicht worden. Auch Bernard Berenson hat nie einen Zweifel an der Richtigkeit der Zuschreibung geäußert, es vielmehr gutachtlich als eine Höchstleistung Raffaelscher Kunst bezeichnet.
Die auf S. 44 des Jahrganges in einer englischen Korrespondenz geäußerten Zweifel dürften daher nicht nur gegenstandslos sein, sondern in der Tat jeder Begründung entbehren. n

EIN NEUENTDECKTES SELBSTBILDNIS DES JUNGEN DÜRER

VON F. HENRY

Herzog Philipp II. von Pommern, ein eifriger Kunstsammler, hatte schließlich, als seine reichen Kunstschätze in dem weitläufigen Schlosse zu Stettin, auf viele Räume verteilt, eine geordnetere Aufstellung erheischten, einen neuen Flügel anbauen lassen. Aber nur wenige Jahre sollte er sich seines »Museums« erfreuen; er starb noch nicht 45 Jahre alt. — Heute ist der Bau der unansehnlichste Teil des ganzen Schlosses; besonders zeigt die Straßenseite nur eine lange öde Wandfläche. Auf der Hofseite besteht außer einem Volutengiebel der einzige Schmuck aus einem Sandsteinrelief mit den Brustbildern Philipps II. und seines Bruders und Nachfolgers Franz. Philipp starb 1618 und sein Bruder folgte ihm zwei Jahre später im Tode nach. Als der nächstälteste und einzig übriggebliebene von sechs Brüdern, Bogislaw XIV. im Jahre 1637 die Augen schloß, da erlosch mit ihm das alte Fürstengeschlecht der Greifen. Nur ein Schwestersohn, der Herzog Ernst Bogislaw zu Croy war noch am Leben; er nahm den Bischofssitz zu Cammin ein und resignierte zugunsten von Brandenburg. Durch persönliche Freundschaft mit dem Großen Kurfürsten eng verbunden, vermachte er diesem einen Teil der Kunstschätze, die er aus dem Nachlaß des Oheims Philipp geerbt hatte, unter anderen den Pommerschen Kunstschrank, der jeden Besucher des Kunstgewerbemuseums in Berlin durch seinen unglaublich reichen und musterhaft gearbeiteten Inhalt in Staunen versetzt. Ein anderes, nicht minder wertvolles Kunstwerk ist im Besitz der Universität Greifswald; es ist das eine Haute-Lisse-Tapete, der Croyteppich, auf dem mehr als zwanzig Mitglieder des Pommerschen Herzoghauses sowie Dr. Martin Luther nach zuverlässigen, meist von den beiden Cranachs geschaffenen Porträts eingewebt sind. Als Vorbilder haben dem Verfertiger des Teppichs mehrere Ölskizzen gedient, die sich in einem Bande befinden, von dem weiter unten die Rede sein wird. Und ein drittes Stück sei noch erwähnt, ein kostbares Schwert, das Bogislaw X. vom Papste Alexander V. erhielt, als er im Jahre 1498 auf der Rückkehr von einer Wallfahrt nach Jerusalem den Papst in Rom besuchte. Das Schwert befindet sich im Hohenzollern-Museum. Freilich besitzt auch die Gesellschaft für Pommersche Geschichte und Altertumskunde in ihrem Museum zu Stettin manches wertvolle Stück, das sich einst in Herzog Philipps Sammlungen befand, doch das meiste ist verschollen.

Philipp Hainhofer, der Mann, der im Jahre 1617 persönlich den erwähnten Kunstschrank, zu dessen Herstellung sich die ersten Künstler und Kunsthandwerker Augsburgs vereinigt hatten, dem Herzog überbrachte, hat in seinem Reisetagebuch, das die genannte Gesellschaft besitzt, ausführlich über die herzoglichen Kunstschätze berichtet. Und dabei erwähnt er auch vier Bücher, die der Herzog eigenhändig mit Kunstblättern aller Art gefüllt, die er auf die leeren Seiten aufgeklebt habe. Auch sie waren verschollen und sind es bis auf eines heute noch.

Es war im Jahre 1888, als einer dieser Bände wieder zum Vorschein kam. Er war damals im Besitz des Bürgermeisters von Kampen, einem holländischen Städtchen im Distrikt Overyssel, eines Herrn de la Sablonière. Bald darauf kam er zum öffentlichen Verkauf und endlich gelang es dem Geh. Kommerzien-

und Baurat Fr. Lenz, den kostbaren Band zu erwerben. Von ihm erhielt ihn die Gesellschaft zum Geschenk. Der hohe Wert wurde aber noch nicht sofort in vollem Maße erkannt, auch nicht, als anfangs dieses Jahrhunderts der verdienstvolle Vorsitzende der Gesellschaft, der Provinzialkonservator Professor Dr. Lemcke, in seinen Bau- nnd Kunstdenkmälern des Regierungsbezirks Stettin den Teil des Bandes bearbeitete, der die Bildnisse der pommerschen Herzogsfamilie enthält.

Die handschriftliche Inhaltsangabe, die der Herzog auf das Titelblatt, einer Zeichnung in Epitaphform, geschrieben hat, lautet: »Allerhand Viesierungen von Conterfeyten und Gesichten von guten Meistern gecolligiret Ao 1617 In Alten Stettin jm Monat Julio. Philippus Dux Pomeranorum manu propria«.

Als zweites Blatt folgt das in Wasserfarben auf Leinwand gemalte Bildnis Dr. Martin Luthers, ein Werk von Lucas Cranach d. Ä. Darauf einige zwanzig Porträts von Mitgliedern der pommerschen Herzogsfamilie, darunter mehr als ein halbes Dutzend Köpfe, die auf der im Stettiner Altertumsmuseum befindlichen gemalten Kopie des Croyteppichs sofort wiederzuerkennen sind. Es folgen dann in gleicher Anzahl Bildnisse von Mitgliedern des kurpfälzischen und des kursächsischen Hauses, dann Charakterköpfe, Köpfe von Wolf Huber, von Scorel, Jacopo Palma, ferner Karikaturen und Rötelzeichnungen italienischer und süddeutscher Herkunft, zusammen hundert Blätter. Augenscheinlich hat sie der Herzog selber auf die leeren Seiten aufgeklebt, wie er sie auch, soweit die Seiten Porträts seiner Familie tragen, mit den Namen der Dargestellten versehen und jedes Blatt mit einer Sammelnummer bezeichnet hat.

So ist der Band von großer Wichtigkeit für eine zuverlässige Ikonographie des Stettiner Fürstenhauses, zumal er auch einige bisher unbekannte Porträts enthält.

Gelegentlich einer Katalogisierungsarbeit nun stieß ich als Kustos der graphischen Abteilung am Städtischen Museum auf ein Knabenbildnis, von dem das holländische Verzeichnis die Vermutung ausspricht, es könne vielleicht den jungen Erasmus von Rotterdam vorstellen. Es ist zu verwundern, daß keiner von den Hunderten, die das Bildchen betrachtet haben, die dargestellte Persönlichkeit erkannt hat. Keiner von ihnen kann Kenntnis von der Reproduktion der in der Albertina zu Wien befindlichen Handzeichnung des dreizehnjährigen Albrecht Dürer gehabt haben, der seiner Zeichnung die Überschrift gab:

Dz hab Jch aus ein Spigell nach
mir selbs kunterfit Jm 1484 Jar
do ich noch ein kind was
Albrecht Durer

Nun lautet aber die gemalte Unterschrift auf dem Ölbildchen des Bandes:

. im . 13 . iar . was . ich .

und am oberen Rande steht die Jahreszahl 14 . . . . . 84.

Freilich ist die letzte Ziffer nur in kleinen Bruchstücken erhalten geblieben, aber sie ergänzt sich ganz selbstverständlich, sobald man von der Identität des Dargestellten überzeugt ist. Dasselbe Gesicht, die völlig gleiche Tracht, die

Selbstbildnis des 13jährigen Dürer
Stettin, Museum

spitzige Troddelmütze, das faltige Gewand und nicht zuletzt die abgekürzte Bemerkung Dürers; alles weist darauf hin, daß wir es mit einem Originalbildnis des jungen Lehrlings zu tun haben. 1471 geboren, zeichnete sich Dürer mit 13 Jahren auf jener Silberstiftzeichnung der Albertina. Zwei Jahre später, am St. Andreastage 1486, kam er zu Meister Michel Wohlgemuth in die Mallehre. Die Vermutung läge nahe, die Entstehung des Bildes zunächst mit der Lehre des jungen Dürer bei Wohlgemuth in Verbindung zu setzen. Dem aber widerspricht die alte Inschrift und die Ähnlichkeit mit der Silberstiftzeichnung in Wien. Infolgedessen muß man annehmen, daß beide Dokumente des jungen Dürer aus dem gleichen Jahr, nämlich 1484, stammen. Das Stettiner Bild wird in Kürze auf der Dürer-Ausstellung in Nürnberg gezeigt werden und damit erstmalig den Kennern und Kunstfreunden öffentlich zugänglich gemacht.

R. Sterl / Prozession. 1914 (50×63 cm)

Zu nebenstehendem Artikel »Die moderne Malerei in der Dresdner Gemälde-Galerie«

DIE MODERNE MALEREI IN DER DRESDNER GEMÄLDE-GALERIE

VON WILL GROHMANN

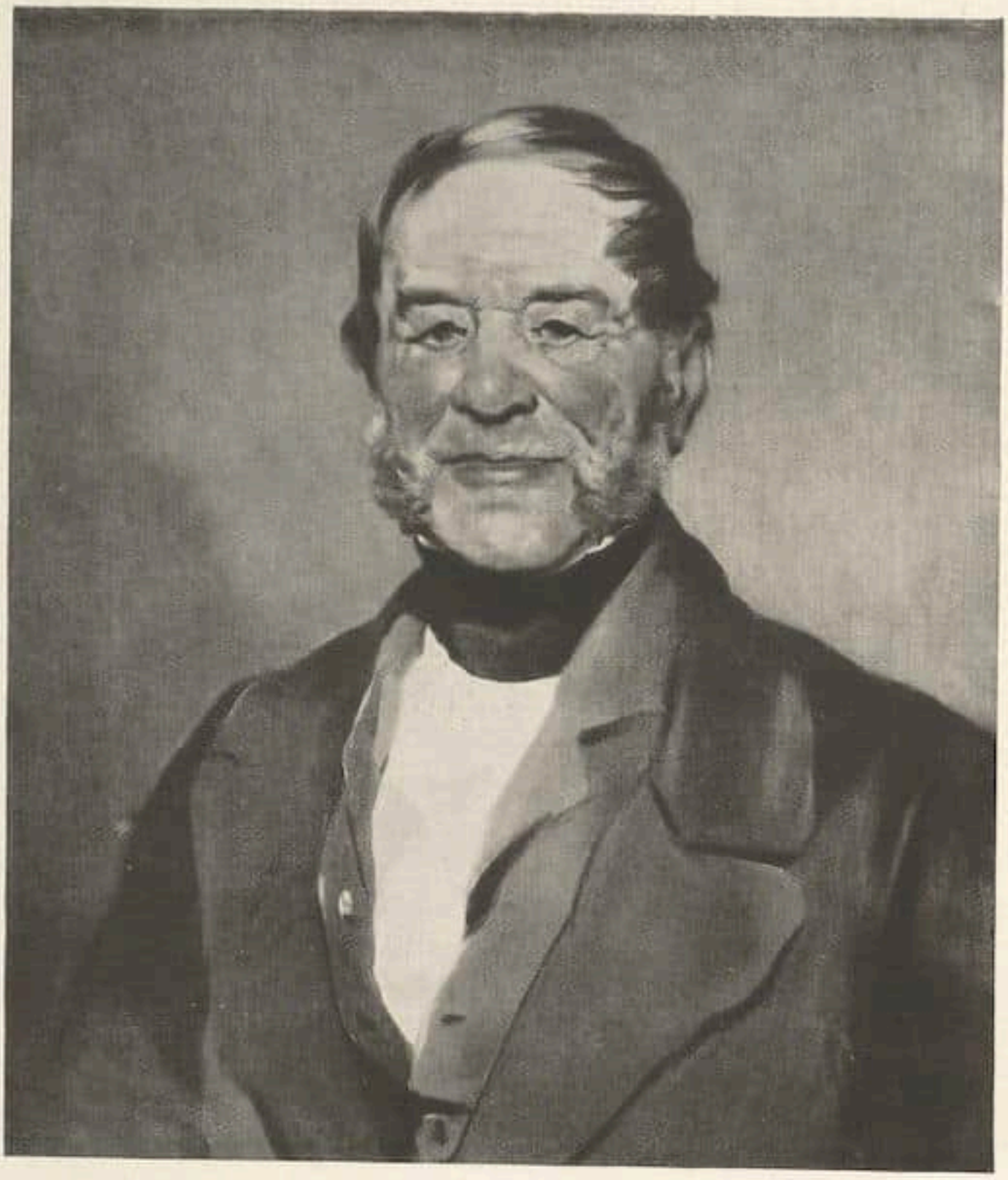
Ausländer, die vor dem Kriege die neuere Abteilung der Dresdner Gemälde-Galerie besucht haben und heute wiederkommen, sind von der Veränderung des Bestandes an Bildern überrascht. Denn erst in den letzten zwanzig Jahren sind die großen Meister der jüngsten Vergangenheit erworben worden, übrigens mit wenigen Ausnahmen in allen deutschen Museen. Nimmt man sich die Mühe, einmal festzustellen, in welchen Jahren die bahnbrechenden Künstler Eingang gefunden haben, so fragt man sich kopfschüttelnd, was in den kaufkräftigeren Zeiten mit den verfügbaren Mitteln geschehen ist. Dresden hatte beispielsweise seit 1880 einen hohen Zinsenertrag aus der Pröll-Heuer-Stiftung, aber erst seit dem Amtsantritt Posses 1910 sind die Werke erworben worden, um die sich die Privatsammler schon viele Jahre bemühten. Ein Beispiel: die modernen Franzosen. Courbet wurde 1904 gekauft, Monet 1909, Degas 1919, Manet 1921, Toulouse-Lautrec 1925, Renoir, Gauguin 1926. Van Gogh kam 1920, Ensor 1926 in die Galerie. Viele fehlen noch: Daumier, Delacroix, Géricault, Corot, Daubigny, Pissarro, H. Rousseau, Redon, Cézanne, Matisse, Picasso. Andere Galerien waren so glücklich, durch Geschenke und Stiftungen Versäumtes rasch nachholen zu können. Die Berliner National-Galerie verdankt alle großen französischen Meister von Daumier bis zu Cézanne, nicht weniger als 23 Werke, großzügigen Schenkungen. In München ist es ähnlich. Von 29 Gemälden (Corot bis Matisse) sind 23 geschenkt, 4 Leihgaben, 2 gekauft. In Hamburg sind von 24 Werken (Delacroix bis Picasso) 16 geschenkt, 8 gekauft. Dresden hatte bis heute nicht das Glück, einen Stifter zu finden, der die klaffenden Lücken auszufüllen geneigt gewesen wäre. Bis dahin wird sich die Dresdner Galerie außer bei Degas mit je einem Bild der französischen Impressionisten begnügen müssen. Aber auch die großen Deutschen haben lange auf die Museumsreife warten müssen. Die Daten des ersten Ankaufs sind für Slevogt 1908, H. v. Marées und R. Schuch 1912, Corinth 1918, Nolde und Hofer 1919, Kokoschka und Beckmann 1920, E. L. Kirchner und Schmidt-Rottluff 1926! Der erste Munch wurde 1926 erworben. Immerhin ist es der Galerieleitung wenigstens in den letzten Jahren gelungen, die Öffentlichkeit am Ausbau der modernen Abteilung so weit zu interessieren, daß aus Anlaß der großen Internationalen Kunstausstellung in Dresden 1926 We-entliches zur Beseitigung der schlimmsten Mängel geschah, und man war weitsichtig genug, im richtigen Augenblick Werke eines Feininger, Kandinsky, Klee mit anzukaufen, die in den meisten öffentlichen Sammlungen noch fehlen.

Heute liegen die Dinge so, daß trotz Auffüllung der Bestände der Kunstfreund aus zwei Gründen nicht ganz auf seine Kosten kommt. Einmal zwingt die Raumnot zur Teilung des Materials und einer sehr provisorischen Unterbringung in zwei Gebäuden, außerdem zur Ausscheidung eines erheblichen Teils. Zum andern ist nicht immer leicht zu erkennen, was bleibender, was vorübergehender Bestand der Galerie ist. Darunter leiden mehr oder weniger alle Sammlungen moderner Kunst in Deutschland. Die Leihgaben, die im Katalog deshalb schon gar nicht mit aufgeführt sind, verschwinden oder werden

H. v. Marées Frau Schäuffelen. 1872 (113×95 cm)

ausgetauscht, Einzelnes ist Eigentum des »Museumsvereins«, anderes Besitz des »Patronatsvereins der Staatlichen Gemäldegalerie« (ebenfalls nicht im Katalog verzeichnet). Wieder andere Bilder gehören der Stadt Dresden, die sie zwar längere Zeit dort lassen wird, aber wenn man sich plötzlich auf die seinerzeit gemachten Anfänge einer eigenen modernen Galerie besänne? Die Ankäufe waren nicht schlecht, und man kann sie heute im Zwickauer Museum bewundern, wo sie als Leihgaben hängen. Die »Heiden« von Kokoschka, Dix' »Kriegskrüppel« und manches andere ist heute überhaupt unsichtbar. Die Beweglichkeit schafft, und das soll restlos anerkannt werden, immer neues Interesse, aber auch eine gewisse Unsicherheit, deren nur ein sehr glückliches Organisierungstalent Herr werden kann.

Jede Galerie hat infolge der persönlichen Neigung ihres Leiters, lokaler Verhältnisse und glücklicher Zufälle ihre besondere Akzentuierung. Nachdem lange Zeit auf der Dresdner Sammlung der Fluch der lokalen Schulen gelegen hatte (ein bedeutender Museumsleiter hat einmal sehr richtig gesagt, die Lokalschulen seien das Verhängnis jeder anständigen öffentlichen Galerie), haben

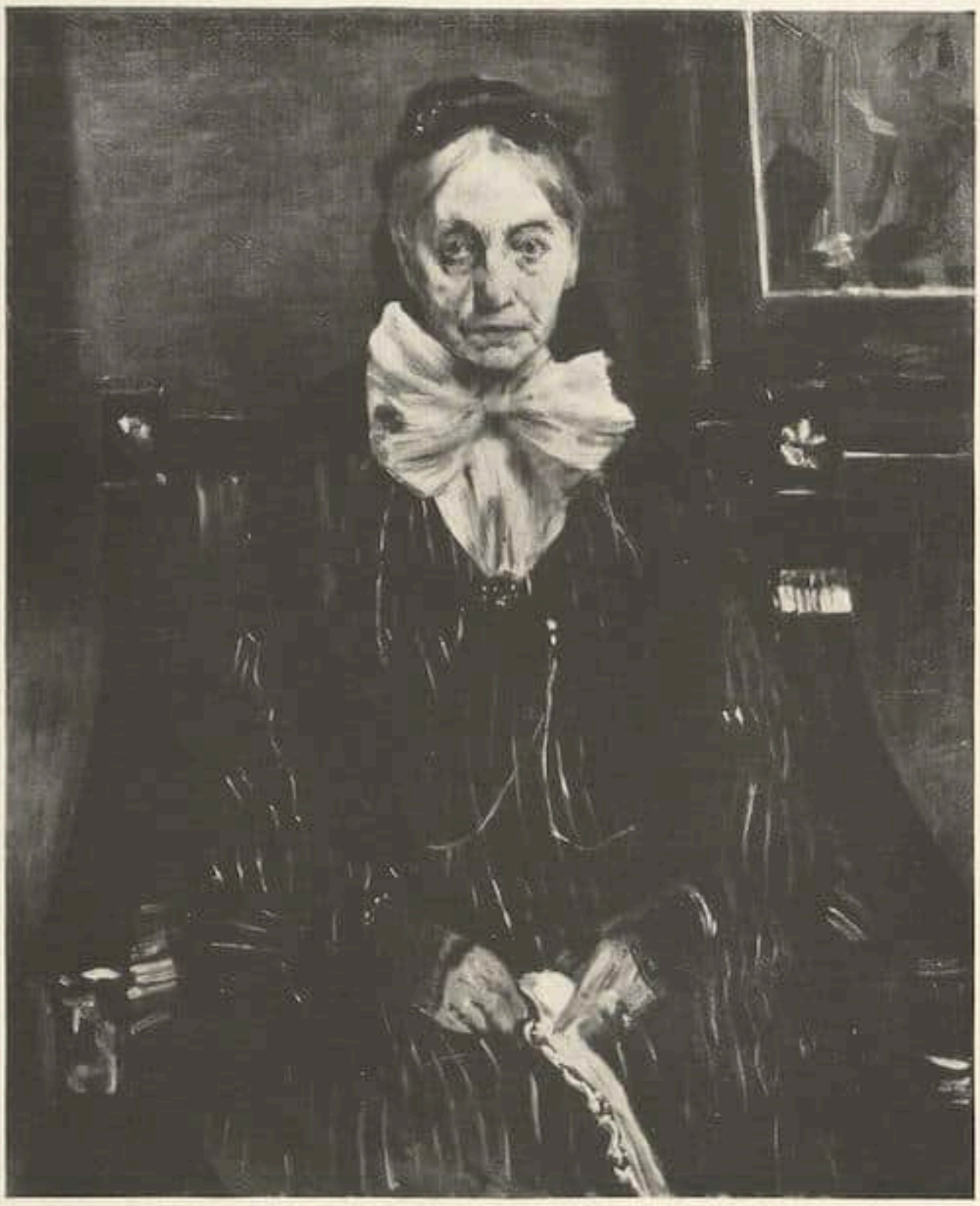


F. v. Rayski Bildnis. 1837 (60×50 cm)

sich in letzter Zeit ein paar Mittelpunkte ergeben, die das Gesamtniveau beträchtlich steigern. Das sind die in den Jahren 1908 bis 1925 erworbenen 22 Bilder F. v. Rayskis, 6 Trübner, 7 Uhde, die Kollektion von 20 Slevogt, 7 Liebermann, 5 Corinth, 5 Kokoschka, die jungen Dresdner mit Dix und die Abstrakten. Auf alle Fälle ist heute die deutsche Malerei aus der zweiten Hälfte des 19. und den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts so gut vertreten, daß sie den wertvollen Schätzen aus der Zeit der Romantik und des entstehenden Realismus (ergänzt durch die erstklassige Leihgaben-Sammlung Lahmann) ungefähr die Wage hält. Wichtig und möglich wäre ein rascher Ausbau der heute noch für ein Museum erschwinglichen Kunst des 20. Jahrhunderts, der Brücke, des Blauen Reiters, der Überrealisten und der konstruktiven Maler. Nicht richtig wäre es, alle verfügbaren Mittel zur Füllung der Lücken aus der Impressionistenzeit zu benutzen; lieber auf Daumier, Delacroix, Cézanne u. a. zunächst verzichten, als sie auf Kosten der gesamten Gegenwartskunst erwerben. Denn auch die Meister der heutigen Generation, Nolde, Kirchner, Marc, Klee, Dix steigen im Preis.

M. Liebermann Näherin. 1881 (66×51 cm)

Von dem Dresdner Maler F. v. Rayski kam aus dem Vermächtnis F. Krasselt ein schönes »Männliches Brustbild« aus den Jahren 1837/38 in die Sammlung, in der man wohl am besten in ganz Deutschland den Maler-Sonderling an 22 Arbeiten studieren kann. Die Jahrhundert-Ausstellung 1906 hat diese unbekannt gebliebene Begabung entdeckt, die in einem langen Leben (1806 bis 1890) die Entwicklung von der Romantik bis zum Frühimpressionismus durchgemacht hat, und der zuweilen Bilder geglückt sind, die an die großen englischen Porträtisten einerseits, an die französischen Romantiker wie Géricault andrerseits erinnern. Das »Brustbild« ahnt bereits leise den jungen Trübner voraus in der Art der vereinheitlichenden Tonigkeit und in der Vehemenz persönlicher Engagiertheit. Es gibt unter den 22 vorhandenen Bildern anspruchsvollere wie den Grafen Zech-Burkersroda (ca. 1845), auch interessantere wie die sandig erdhaft gemalten Rebhühner (ca. 1860) oder die genialische Skizze der »Ermordung des Thomas Beckett« (gegen 1835 wohl noch in Paris entstanden), aber mit Bildern wie dem hier wiedergegebenen



L. Corinth Bildnis Frau Schreiber. 1902 (100×88 cm)

hätte Rayski der deutschen Entwicklung Vorschub leisten können, wenn er nicht wie viele seines Berufs Outsider geblieben wäre. Ganz ähnlich dem zwischen den Dresdner Romantikern und frühen Realisten stehenden Landsmann Ch. F. Gille, der auch erst in den letzten Jahren die verdiente Beachtung fand (6 Landschaften); oder Julius Scholz, der heute mit 9 Gemälden vertreten ist.

Das Werk des H. von Marées ist 1921 um das »Porträt der Frau Schäuffelen« bereichert worden. Es ist 1872 in Dresden gemalt, etwa gleichzeitig mit dem ebenfalls vorhandenen Selbstbildnis im japanischen Mantel und kurz nach dem großen »Bildnis K. Fiedler«, das 1869—71 auch in Dresden entstand und der Galerie gehört. Die Frau Schäuffelen ist ähnlich wie ihre Tochter, Frau Koppel, mit einer ungewöhnlichen Intensität des Ausdrucks gemalt. Das Gesicht der alten Dame beschatten Daumiersche Heftigkeiten, und der malerische Vortrag ist von einer zerfressenden Analyse, die mit mehr zeichnerischen Mitteln das Ziel jüngerer Bildnismaler geworden ist. Das gleitende Rosa und Violettrosa des Gesichts kontrastiert seltsam mit der Schwere des dunklen Kleides und Hintergrundes.

E. Manet — Dame in Rosa. 1881 (94×75 cm)

Von den französischen Realisten und Impressionisten sind nur 9 Bilder vorhanden: 2 Degas, je 1 Couture, Courbet, Manet, Monet, Renoir, Gauguin, Toulouse. Außerdem die »Fischerfamilie« des P. de Chavannes. Degas' »Dame mit dem Opernglas« (ca. 1877) ist eine virtuos hingeworfene Ölskizze, das Modelé von großer Zartheit, Kopf und Opernglas die spitze Pyramide der Gestalt dunkel abschließend. Das Bild entstand im Zug der reichen siebziger Jahre, in denen Ballett-, Rennplatz- und Variété-Darstellungen sich abwechseln, als eine kleinere, aber sehr geglückte Arbeit. Manets »Dame in Rosa« (1881) kam aus der 1921 aufgelösten Sammlung Rothermundt (Dresden) in die Galerie, der bedeutendsten Impressionisten-Sammlung Dresdens nächst der von Oskar Schmitz. Zwei Jahre vor seinem Tode malt Manet diese Madame Marlin, der »Modistin« nicht unähnlich, von einer Helligkeit der Farbskala, daß man die blauen Töne des Haares bereits als Schwarz empfindet. Der Farbenauftrag ist dünn, fast wässerig, die Pinselführung gibt mit nachtwandlerischer Sicherheit die Form — kein Strich dürfte an der Anlage während

der Arbeit geändert worden sein; man sieht das Resultat einer jahrzehntelangen Übung.
Die deutschen Impressionisten sind besser vertreten als die vorausgehende Generation, als Leibl, Trübner, Thoma. Von Max Liebermann kam die »Näherin« (1881) als erstes impressionistisches Bild im Jahre 1897 in die Sammlung. Erst 1913 wurden die Liebermann-Käufe fortgesetzt, allerdings mit Hauptwerken, dem »Berger-Porträt« (1905), der »Judengasse« (1905), der »Alster in Hamburg« (1910), dem »Kohlfeld« (1912), den »Spielenden Kindern« von 1876 (Abb. Cicerone XVII, S. 359). Die »Näherin« entstand gleichzeitig mit einem Dutzend ähnlicher Bilder vor dem »Amsterdamer Waisenhaus« (Städel) und gehört in die Reihe der sauber und ausführlich durchgeführten Einzelstudien, in denen Liebermann zuweilen von einer übermäßigen Genauigkeit ist. Die Palette ist in der »Näherin« schon recht aufgehellt, das Violettrosa der Figur und das Weiß der Wäsche löst sich bereits im Ambiente des Lichts und der Luft auf. Das Bildnis der »Frau Schreiber« (1902) ist der älteste Corinth der Sammlung. Es ergänzt sehr glücklich die vorher erworbenen Arbeiten aus den Jahren 1904 bis 1920 (»Frauengruppe« 1904, Abb. Cicerone, Jahrg. XVII, S. 360, »Bathseba« 1908, »Blumenstück« 1918, »Walchensee« 1920). Das Porträt ist fast gleichzeitig mit dem »Peter Hille« entstanden und ist ihm verwandt in dem Eingehen auf die psychischen Werte der alten Dame, aus deren ganzem physiognomischen Habitus sich ein Menschenschicksal ablesen läßt wie aus den Seiten eines Romans. Der Pinsel durchfurcht etwas spitz die formgebenden Farbflächen des Kopfes und wird breit und saftig in Kleid und Interieur. Von Slevogt ist außer den 17 ägyptischen Landschaften (1914), dem »Ritter und die Frauen« (1913) und dem Bildnis »E. Fuchs« (1909) seit 1924 die »Paw-

Degas Dame mit Opernglas. Ca. 1877 (48×52 cm)

O. Kokoschka Doppelbildnis. 1913 (100×90 cm)

lowa« (1909) Eigentum der Galerie. Der Charme des großen Bildes liegt in der verblüffenden Aquarellhaftigkeit des Eindrucks, in der vom Gegenstand diktierten Raschheit der Improvisation, in der Lockerheit der pastellhaften, mittanzenden Farben, deren Auftrag zuweilen im Stadium des vorzeichnenden Malens geblieben ist. Das Ganze in eine märchenhafte Theatralik getaucht, die so echt ist, als wäre sie erfunden.

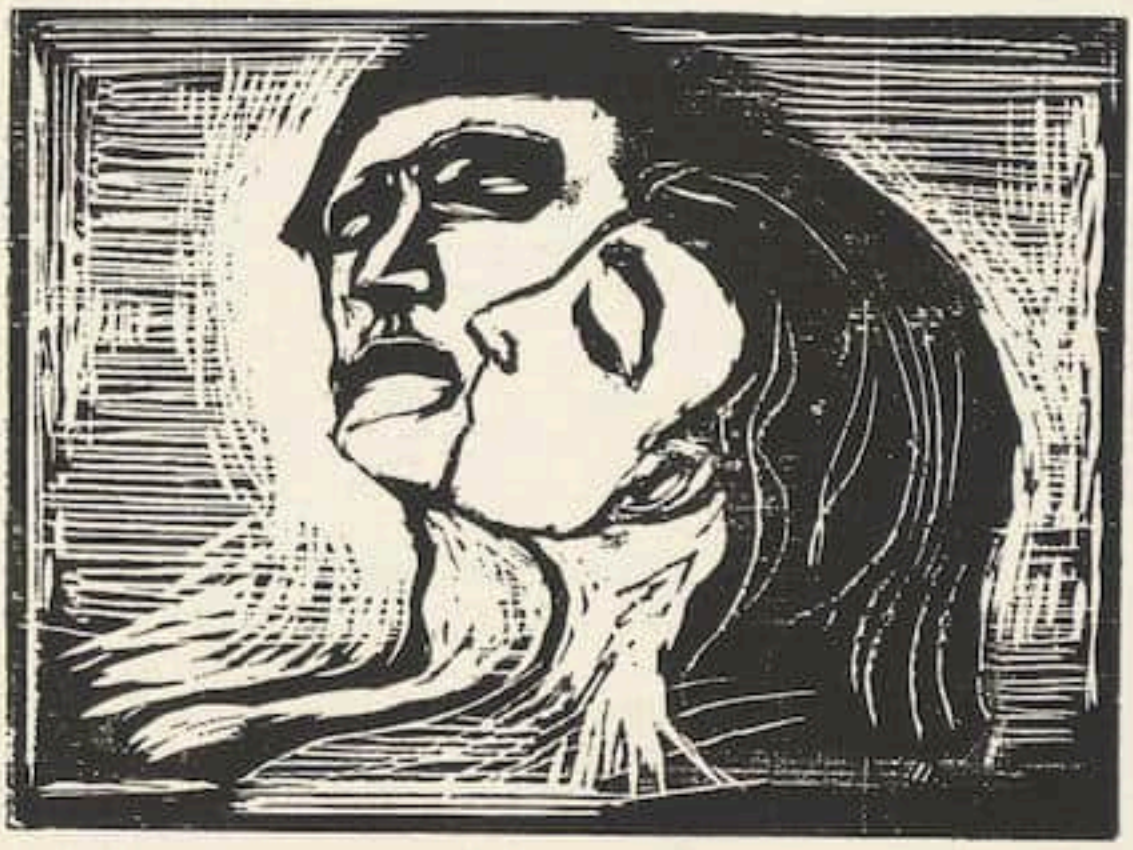
Neben diesen Größeren behaupten sich die Arbeiten des Dresdner Malers und Akademieprofessors R. Sterl, der unbegreiflicherweise für die breitere Öffentlichkeit immer noch nicht existiert, und dessen Qualitäten die mancher berühmt gewordenen Zeitgenossen impressionistischer Herkunft weit übertreffen. Die »Prozession« (Abb. S. 156) stammt aus der Zeit seiner Rußlandreise 1914. An der Wolga und in Moskau sind damals Ölbilder, Aquarelle und Zeichnungen entstanden, die sich neben den großen deutschen Impressionisten sehen lassen können. Die Farbigkeit dieser Arbeiten ist von einer Leuchtkraft und Vielfalt, die Atmosphäre von einer suggestiven Überzeugungskraft, die Bewegtheit von einer Sicherheit der Beobachtung, daß dieser Maler zum mindesten in Deutsch-

M. Slevogt A. Pawlowa. 1909 (173×128 cm)

land ernsthafteste Beachtung verdiente. Von G. Kuehl, dessen Talent in Dresden allmählich verfiel, ist außer einem frühen sehr begabten Mädchenbildnis von 1875 ein sehr schönes Pariser Straßenbild da, das offenbar im Anfang seines Pariser Aufenthaltes (1873—89) entstanden ist. Der »Pariser Quai« ist noch reichlich sauber gezeichnet und in der Farbe den Gegenständen folgend (Farbtafel). Aber das neue Klima hebt Kuehl eine Zeitlang über sich selbst hinaus und läßt Dinge entstehen, die in der Vereinheitlichung der nach Blaugrau tendierenden Farbskala und in der Beherrschung der Atmosphäre, in der Lockerheit und Eleganz der Zeichnung überraschend sind. An die Dresdner Akademie verpflanzt hätte er einen gewaltigen Antrieb bringen können, aber leider hielt Kuehl in dieser damals absteigenden Stadt nicht durch.

Die Kunst der jüngeren Generation kam verhältnismäßig spät in die Galerie. Es ist bekannt, daß die Maler der »Brücke« gänzlich unbeachtet an der Stätte ihres Wirkens geblieben sind, daß die internationalen Ausstellungen vor dem Kriege sehr zurückhaltend in dieser Beziehung waren und man sich erst einmal bemühte, Versäumnisse aus der vorausliegenden Zeit nachzuholen. Wäh-

rend der Revolution belebte sich das Interesse an gegenwärtiger Kunst. Kokoschka lebte in Dresden, O. Dix, L. Segall, Felixmüller, B. Kretzschmar, Otto Lange drängten vorwärts, die Wanderausstellungen des »Sturms« brachten die Abstrakten und die Anreger des Auslandes, die Kunstsalons folgten mit Sonderkollektionen, und daß die Mühen nicht umsonst gewesen waren, bewies das überraschend gute Gelingen der Internationalen Ausstellung 1926, durch die für Dresden eine große Anzahl Künstler galeriereif wurde, die es eigentlich für die Eingeweihten längst waren. Nach Heckel und Pechstein zogen Kirchner (»Straßenbild« 1925) und Schmidt-Rottluff (»Wald« 1925) ein, ein zweiter E. Nolde folgte (»Sonnenblumen« 1926). Von Munch wurde das »Leben« (1910), von Ensor ein »Kohlstilleben« (1890), von Chagall der »Tod« (1910) angekauft, von Kandinsky, Klee und Feininger, von Otto Dix und einigen anderen Dresdnern je ein kennzeichnendes Werk, so daß die Entwicklung von der Jahrhundertwende bis auf den heutigen Tag ziemlich vollständig zu sehen ist. Von Kokoschka, der von 1917—23 in Dresden tätig war, kam 1925 das berühmte Doppelbildnis (1913) aus der Sammlung Garvens in die Galerie, jenes in perlmuttrigen grauvioletten und grünlichen Farben bestrickende Selbstbildnis mit Frau Mahler, das zwischen seiner zerfasernden Bildnisdarstellung der frühen Zeit und den härter zufassenden und fester aus Farbflächen aufbauenden der kommenden Jahre steht. Mehr Anfang des Neuen als Abschluß des Alten, wohl das Stärkste, was Kokoschka an Bildnisdarstellung gelungen ist.
Die Dresdner Galerie hat 1927 nach diesen glücklichen Erwerbungen größere Mittel für ältere Kunst wieder aufgewendet und den Bestand der älteren Abteilung ergänzt. Das Hauptinteresse bei Erwerbungen wird aber auch in Zukunft auf der neueren Zeit liegen (während der Drucklegung wurden die »Pfirsiche« von Cl. Monet, das »Kranke Mädchen« von E. Munch [1907], »Lupinen« von K. Schmidt-Rottluff und »Frau und Mädchen« von E. L. Kirchner [1925] angekauft), und es ist zu hoffen, daß die neuere Abteilung der Dresdner Gemäldegalerie sehr bald neben den ersten öffentlichen Sammlungen dieser Kunst bestehen wird.



Edvard Munch. Liebespaar

Großes Bronzebecken. Chou- oder Tsin-Zeit (4.—3. Jahrh. v. Chr.)
Durchmesser ohne Henkel 98 cm, mit Henkeln 113 cm, Höhe 53 cm. Dunkelbraune, in den Vertiefungen graugrüne Patina
Ausgestellt bei Dr. Otto Burchard & Co., Berlin

NEUERWERBUNGEN AUS CHINA

VON LEONHARD ADAM

II.

Die qualitativ bedeutendsten und zahlenmäßig stärksten Gruppen der Neuerwerbungen von Dr. Otto Burchard auf seiner jüngsten Chinareise sind die der Bronzegefäße der Chou-Zeit (1122—254 v. Chr.) und der Han-Zeit (255—224 v. Chr., bzw., unter Einrechnung der sogenannten „späteren Han", bis 220 n. Chr.), ferner eine Reihe von Großplastiken der Sung-Zeit. Aber daneben gibt es Gegenstände anderer Art und aus anderen Perioden von bedeutender Qualität, darunter einige bisher nicht gesehene Typen, so daß schon vorweg diese Ausstellung als eine der reichhaltigsten und besten bezeichnet werden kann, die bisher nach Deutschland gelangt sind.

Große chinesische Bronzegefäße sind bekanntlich zu allen Zeiten hoch geschätzt worden. Die Europäer haben mit dieser Schätzung freilich viel später angefangen als die Chinesen selbst, deren handkolorierte Kunstgeschichtswerke und Sammlungskataloge zu Zeiten erschienen, da es in Europa überhaupt noch keine Kunstgeschichte gab. Aber die Schwierigkeit lag für den europäischen Sammler des 19. und 20. Jahrhunderts einmal darin, daß die wirklich hervorragenden Stücke in chinesisch-kaiserlichem Besitz und in Privatsammlungen vereinigt und deshalb unerreichbar waren, zum andern in der Gefahr, den meisterhaften Fälschungen und Kopien zum Opfer zu fallen. Als ein recht bedeutender, ich glaube englischer, Kenner vor vielen Jahren in Peking im Gewölbe eines chinesischen Händlers auf eine Bronzeschale zueilte und sie begeistert als Chou-Stück begrüßte, soll ihn der Kaufmann lächelnd gefragt haben: „Wieviel Stück soll ich Ihnen liefern?" — eine Geschichte, die weniger wahrscheinlich als kennzeichnend für die Schwierigkeit der Materie ist. Was wir jetzt bei Burchard an frühen Gefäßen sehen, gibt hinsichtlich der Echtheit nicht den geringsten Anlaß zu Bedenken. Eine solche Sammlung erlesener großer Bronzegefäße wurde hier noch nicht gezeigt. Das gleichzeitig schönste und größte Stück ist das mächtige zweihenklige Becken aus dem vierten bis dritten vorchristlichen Jahrhundert, das ohne die Henkel nicht weniger als 98 Zentimeter Durchmesser aufweist. Hervorzuheben ist die überaus feine, tausendfältig verästelte Ornamentierung, die aber nicht kleinlich wirkt, weil sie vollkommen in der großen Hauptgliederung, gebildet durch den doppelten breiten Gürtel und durch die nach unten weisenden, blattartigen Ornamentlappen untergeht. Die

Ein Henkel des großen Bronzebeckens
Ausgestellt bei Dr. Otto Burchard & Co., Berlin

ringtragenden Henkel sind aus stilisierten Tierköpfen kombiniert. Eine große, bauchige Han-Flasche von über einem halben Meter Höhe, hervorragend in der grünen Patina, ist ganz glatt und hat lediglich drei Gürtel als Schmuck. Drei zum Anfassen des Deckels dienende aufrecht stehende kleine Zapfen sind offenbar aufs äußerste reduzierte Stilisierungen von Tieren, vielleicht sitzenden Löwen oder Vögeln.

Es ist unmöglich, hier auch nur annähernd den ganzen Reichtum an Bronzegefäßen anzuführen, wir wollen nur noch als Probe späterer Zeit den 24,5 cm hohen Vogel aus der Sung-Zeit nennen, dessen Typus aus der Literatur bekannt und der durch Gold- und Silbereinlagen auch farbig bemerkenswert ist. Metalleinlagen in Bronze gab es in China übrigens schon viel früher.

Von den figürlichen Großplastiken haben wir vor allem eine grün patinierte Buddha-Statue aus Bronze mit feuervergoldetem Gesicht, Händen und Füßen zu betrachten (Höhe 1,18 m). Wegen der Datierung dieses Stückes ist auf den Aufsatz von S. C. Bosch Reitz im „Bulletin of the Metropolitan Museum of Art" (New York, Oktober 1926, Vol. XXI, Nr. 10,

Bronzevase der Han-Zeit
Höhe 53 cm Grün patiniert

Bronzegefäß in Gestalt eines Vogels mit Gold- und Silbereinlagen / Sung-Zeit / Höhe 24,5 cm

Ausgestellt bei Dr. Otto Burchard & Co., Berlin

S. 236 ff.) zu verweisen, sowie auf die beiden Abbildungen einer offenbaren Parallelstatue dortselbst, welche laut Inschrift der Nördlichen Wei-Dynastie und dem Jahr 486 n. Chr. angehört. Die besonders im Bronzeton wundervolle Statue bei Burchard zeigt noch ganz die Faltengebung aus Gandhāra, aber mit der schon zum Ornament gewordenen prägnanten Heraushebung der Gewandfalten, welche Grünwedel in seiner „Buddhistischen Kunst in Indien" mit Recht als Entartung bezeichnet. Die Wellenlinien in der Gewandung dieses Typus sind bekanntlich nachträglich in Ostasien mit der von G. Huth wiedergegebenen Legende gedeutet worden, nach welcher der Schöpfer des berühmten Sandelholzbildes des Religionsstifters für den König Udayana den Meister infolge des von ihm ausstrahlenden Glanzes nicht anschauen konnte, und daher sein Spiegelbild im Wasser als Modell benutzte. Die Finger der Statue sind durch Schwimmhäute verbunden, als welche, wie wir von Foucher und v. le Coq wissen, in Turkestan die aus technischer Notwendigkeit stehengelassenen Schieferreste zwischen den Fingern der aus sprödem Material gefertigten Gandhāra-Skulpturen umgedeutet wurden. Jedoch scheint mir ein anderes Bronzestück der Sammlung Burchard, obwohl es weit kleiner ist, wegen seiner künstlerischen Qualität und Einzigartigkeit noch bedeutender. Es ist eine Stele aus vergoldeter Bronze, von 35,8 cm Höhe, darstellend den Maitreya mit Fläschchen in der linken Hand, und palmengeziertem Nimbus in der bekannten Palmettenform. Es handelt sich um ein berühmtes Stück aus der Tuan-Fang-Sammlung, das auch in dem chinesischen Katalog dieser Kollektion abgebildet ist und laut Inschrift auf der Rückseite der Mitte des 6. nachchristlichen Jahrhunderts angehört.

Dann müssen wir ein 18 cm hohes, grün patiniertes Bronzeschreibzeug erwähnen, dem man die Gestalt eines knieenden Kriegers gegeben hat. Der Speer des Kriegers, um den sich eine Schlange ringelt, — ähnlich dem Stabe des Äskulap. — ist abnehmbar und hat eine Öffnung, in welcher sich ehemals die Borsten für die Verwendung des Pinsels befunden haben. Die Helmzier ist ebenfalls hinauszunehmen und weist sich als Pipette für die Be-

Buddha mit Abhayamudra

Bronze, grün patiniert; Gesicht, Hände und Füße feuervergoldet. Höhe 118 cm

Vgl. das Parallelstück im Metropolitan Mnseum of Fine Art, New York

Ausgestellt bei Dr. Otto Burchard & Co., Berlin

reitung der Farbe auf dem Reibstein aus. Ein ganz eigenartiges, typologisch wie künstlerisch interessantes Stück! Aus späteren Zeiten ragen einige Monumentalstücke aus der Dynastie Sung hervor: die lebensgroße stehende Kuan Yin aus Holz spiegelt ebenso Ruhe wie Anmut, während die überlebensgroße Marmorbüste eines „Staatsmannes" (besser wohl Feldherrn) einen überraschenden Beleg für monumentale plastische Porträtkunst bietet.

Von den Porzellanen darf ein großer sitzender Bodhisattva in Weiß (52 cm hoch) nicht fehlen, eine der schönsten religiösen Porzellanplastiken, die ich jemals gesehen habe.

Zu all diesen Schätzen gesellt sich eine bedeutende Reihe von Yadestücken, von denen ich auf eine der großen Ringplatten mit verschlungenen Drachen besonders aufmerksam mache, weil sie auf Tafel XIV des von Laufer verfaßten Kataloges der Sammlung A. W. Bahr (Archaic Chinese Jades, New York 1927) ein Gegenstück hat. Endlich finden wir eine reiche Auswahl zum Teil sehr schöner T'ang-Figuren aus Ton.

Dr. Burchard hat sich als Kunstgelehrter das große Verdienst erworben, diesmal nicht nur rein künstlerisch und kunstgeschichtlich hervorragende Stücke mitzubringen, sondern er hat auch an den Ikonographen und Religionsforscher gedacht, und eine große Reihe lamaistischer Bronzen erworben. Einige davon stammen aus Nepāl, und man weiß, daß in diesem immer noch so gut wie verschlossenen Lande im Himalaya sich eine archaische indische Bronzekunst erhalten hat, die mit der lamaistischen Plastik von Tibet in einer starken Wechselwirkung stand und noch steht. Die hervorragend schöne, braun patinierte „Weiße Tara" mag vielleicht aus Tibet stammen, aber gewisse Einzelheiten machen es doch wahrscheinlich, daß sie von nepälischer Hand gefertigt ist.

Und endlich hat Burchard eine große Serie trefflich erhaltener lamaistischer Wandbilder mit farbenfrohen figurenreichen Darstellungen lamaistischer Gottheiten mitgebracht. Dies ist ein ikonographischer Schatz, doch man sollte endlich einmal anfangen, diese Bilder auch künstlerisch höher zu schätzen, denn nicht alle von ihnen sind stereotyp, und ihre noch nicht restlos geklärten Beziehungen zu den Malereien des alten Indien einerseits, Turkestans und damit letzten Endes Gandhāras andererseits machen sie auch entwicklungsgeschichtlich und historisch zu Kostbarkeiten.

So bietet Otto Burchards Kollektion dem Sammler wie dem Forscher, dem Kunstmarkt wie den Museen eine Fülle wertvollen Materials.

RUNDSCHAU

NEUERWERBUNGEN DES MÄRKISCHEN MUSEUMS IN BERLIN

Das Märkische Museum in Berlin legt einen zweiten Bericht über seine Neuerwerbungen vor, der sich günstig von dem ersten unterscheidet, für den wir s. Z. freundliche Worte leider nicht finden konnten. Das wohlillustrierte Heftchen zeigt ernsthaftes und erfolgreiches Bemühen. Die Leitung hat es verstanden, einige bemerkenswerte Akquisitionen zu machen. Da sind von Chodowiecki sechs bunte Täfelchen mit Passionsdarstellungen nach einer Kupferstichfolge von le Clerc (1757) entstanden, weiter aus einer Suite von Elfenbeinbildnisminiaturen desselben drei schöne Exemplare zusammen mit einem von unbekannter Hand gemalten Porträt Sophie Dorotheas von Preußen. Chodowiecki ist auch der Autor einer Guckkastenszene auf einer Emaildose in Bronzefassung, die sich bei den Nachkommen des Künstlers erhalten hatte. Ein französisches Vorbild liegt ihr zugrunde. Von den Chodowiecki-Erwerbungen seien endlich noch genannt eine „Familienunterhaltung", Gemälde, 17×22,5 cm, von 1757 und eine umfangreichere Leinwand, 59×79 cm, „Die Zelten". An letztgenanntem Werke dürfte der Künstler schon 1760 gearbeitet haben. Eindrucksvoll ist der Kopf einer Statue in Sandstein von Andreas Schlüter, ehemals an der Attika des einstigen Wartenberg-Palais. Von Christian Rauch finden wir die Emerentia Lorenz von Tangermünde, einen ziselierten Bronzeguß von der Hand des Josef Glanz. Die Rauchsche Arbeit war 1833 zum erstenmal auf der Akademieausstellung gezeigt worden. Das vorliegende Exemplar ist sehr sorgfältig ausgeführt und mit Gold eingelegt. Neben den beiden Berliner Pokalen um 1600, vortreffliche Beispiele der lokalen Goldschmiedekunst der Zeit mit gravierten Wappen, dürften dies die wesentlichsten Erwerbungen des Museums sein. Kuhn

DIE ANTIKENSAMMLUNG SCHILLER

Im Antiquarium des Alten Museums in Berlin wurde die Ausstellung der Antikensammlung des Baurats Adolf Schiller eröffnet. Die Sammlung, die in wenigen Jahren aufgebaut worden ist und z. B. aus der zweiten Samm-

Maitreya
Feuervergoldete Bronze
aus der Sammlung Tuan Fang
Höhe 35,8 cm. Datiert Mitte 6. Jrh. n. Chr.
Ausgestellt bei Dr. Otto Burchard & Co., Berlin

lung von Gans — die erste Sammlung ist insgesamt ins Berliner Museum gekommen — eine Reihe hervorragender Stücke aufgenommen hat, gibt einen vorzüglichen Überblick über die Jahrhunderte der Entwicklung des antiken Glases und des antiken Goldschmukkes von Ägypten an bis in die spätrömische Kaiserzeit. Prof. Robert Zahn, der zweite Direktor der Berliner Antikensammlung, erläuterte den künstlerischen Wert und die historische Bedeutung des vielfältigen und reichen Besitzes, der Kostbarkeiten und Kunstwerke kleinen Umfanges, aber höchsten Ranges enthält. r

EIN GOBELIN-MUSEUM

Auf Anordnung des Königs von Spanien soll in dem historischen Palast der früheren Sommerresidenz Aranjuez ein Museum der herrlichen Sammlungen von Wandteppichen eingerichtet werden, die der Madrider Hof besitzt. Das Museum dürfte, wenn es fertig ist, in seiner Art das erste und reichhaltigste der Welt werden. Was die Zahl der Teppiche anlangt, die zur Verfügung stehen, so würden sie, aneinandergereiht, eine Strecke von mehreren Kilometern füllen. Es gibt da nämlich neben den Erzeugnissen späterer Epochen bis hinauf zu den bekannten, nach Entwürfen Goyas hergestellten Teppichen, seltene gotische Exemplare aus dem 14., ja sogar 13. Jahrhundert und nicht minder wertvolle Serien im Stil der Renaissance aus der Zeit Karls V. Ein großer Teil dieses Besitzes ist in dem eben erschienenen II. Teil von Göbels monumentalem Werk über die Wandteppiche reproduziert. Die Verbindung mit dieser außerhalb der Hauptstadt gelegenen Sammlung wird durch eine neu anzulegende Autostraße Madrid—Aranjuez—Toledo wesentlich erleichtert werden.

A. D.

DIE STEINSCHEN GLASGEMÄLDE

Im Städelschen Institut in Frankfurt a. M. ist kürzlich der Öffentlichkeit eine Sammlung mittelalterlicher Glasgemälde zugänglich gemacht worden, die zum Schönsten und Kostbarsten gehört, was Deutschland auf diesem Gebiete besitzt. Die vom jetzigen Besitzer als Leihgabe überlassenen 18 Glasgemälde gehören zu einer Sammlung von 24 Glasgemälden, die der Freiherr vom Stein zu Beginn des vorigen Jahrhunderts auf Schloß Nassau a. Lahn zusammengebracht hat und die dort und in dem Stein ebenfalls gehörigen Schloß Cappenberg in Westfalen eingebaut waren. Teile einzelner Scheiben befinden sich heute noch im sogenannten Gedächtnisturm des Steinschen Schlosses in Nassau. Diesem Kunstbesitz des Freiherrn vom Stein war insofern ein besonderes Schicksal beschieden, als sein Hauptbestandteil, die Gerlachusscheiben, auf Nassau einer vollkommenen Verwahrlosung anheimfielen und erst im Jahre 1897 von dem Kunsthistoriker Heinrich Oidtmann wiederentdeckt und zusammen mit dem auf Schloß Cappenberg befindlichen Nachlaß an Glasgemälden ihrer Bedeutung entsprechend festgestellt wurden. Der Weltkrieg und ein darauf folgender Besitzwechsel waren dann aber die Veranlassung, die Steinschen Glasgemälde wiederum in Vergessenheit geraten zu lassen; und als vor einigen Jahren Schloß Cappenberg umgebaut wurde, fanden die damals dort befindlichen und teilweise noch eingebauten Scheiben nur soweit Beachtung, daß man sie in Kisten verpackte und wiederum einem unsicheren Schicksal überließ. Im Frühjahr 1927 wurden dann die Glasgemälde, und zwar wiederum die Gerlachusscheiben, ihr kostbarster Teil, von dem Kunsthistoriker F. A. Lutz in Berlin wiederentdeckt und zum zweiten Male mit dem noch in Cappenberg befindlichen Rest, zusammen 24 Glasgemälden, als der berühmte Nachlaß des Freiherrn vom Stein festgestellt. Verhandlungen mit dem preußischen Staat, betreffend die Übernahme dieser Sammlung zusammen mit dem übrigen überaus wertvollen Nachlaß Steins, haben dann zur leihweisen Überlassung der Glasgemälde an das Städelsche Kunstinstitut in Frankfurt a. M. geführt, wodurch für die nächste Zukunft wenigstens das Schicksal dieses national wertvollen Kunstbesitzes sichergestellt sein dürfte. R

★

BERLINER AUSSTELLUNGEN

Otto Müller / „Das bildmäßige Aquarell“ Max Neumann / Georg Kirsta

In der Galerie Ferdinand Möller ist uns erneut zum Erlebnis der melodiösen Kunst Otto Muellers verholfen, deren sanfte und bei allem Lyrismus doch nicht im mindesten süßliche Art sich gleich zu bleiben vermochte, ohne sich irgend zu erschöpfen. Gewiß läßt dies Beharren, das den schmalen Themenbereich aus kaum abgewandelter Empfindung und Diktion immer wieder aufbietet, Grenzen des Gestaltungswillens erkennen. Aber es darf andrerseits beanspruchen, als Erscheinungsform der Intensität gewertet zu werden, einer künstlerischen Nachhaltigkeit, deren stille Kraft einem gerade aus der Erfahrung deutlich wird, daß die Bilder Otto Muellers niemals wie Varianten eines Schemas oder gar

bloße Wiederholungen wirken. Junge Leiber von ganz eigener Anmut des Mageren, lässig im Grünen rastend, waldumschlossenem Wasser ihre spröde Nacktheit vertrauend, Zigeunermädchen, Negermädchen, hingelehnt oder unendlich behutsam zueinander geschmiegt, gezehrte Köpfe in dunkelsträhnigem Haar, einige tierhaft scheue und tierhaft selbstverständliche Gesten, das ist alles. Ein Baum von winkelndem Wuchs, Schilfgebüsch, das die Muße eines Teiches säumt, allenfalls ein paar Bauernhäuser: aus so wenigen stets wiederkehrenden Elementen webt sich die Landschaft. Und auch die Ausdrucksmittel versuchen keine überraschenden Effekte. In wenigen einfachen Umrissen, rauh und weich angedeuteten Zügen faßt die Schrift des Pinsels die eckig verhaltene Figur, die gedämpft glutende, mitunter fast monochrom über einen tief schimmernden Grundklang schattende Farbe zusammen. Es ist nun schon durchaus gewohnt, und desto wunderbarer in seiner jedesmaligen Ungewöhnlichkeit. Jede dieser gobelinhaft träumenden Leinwände, dieser zephirenen Zeichnungen tönt dasselbe Lied, doch aus der Unerschöpflichkeit einer tiefen Musik immer erneut als ein einziges.

Ausgehend von der sehr zutreffenden Wahrnehmung, daß in der Kunst unserer Zeit das Aquarell sich weitgehend aus der untergeordneten Stellung des Nebenprodukts zu bildmäßiger Vollwertigkeit entwickelt hat und, vom Typus einer leicht angetuschten Handzeichnung durch Format, farbige Schwerkräfte und Ausführlichkeit nun deutlich abgehoben, als malerisches Definitivum zu erachten ist, in vielen Fällen sogar als die Form, in der der betreffende Künstler am reinsten und gültigsten sich auszusprechen vermag, — hat die Galerie Neumann-Nierendorf höchst umsichtig eine Folge entsprechend ausgebildeter Blätter zusammengestellt. Besonders schön sind Klee, Baumeister, Hofer, Kerschbaumer, Groß, Nolde, Schmidt-Rottluff, Heckel und auch hier wieder Otto Mueller vertreten; mit stark konstruktiven, viadukt-romantischen Landschaften fällt Xaver Fuhr auf, eine neue Erscheinung von Rang. Man darf heute Sammlern sehr raten, sich auf Aquarelle zu spezialisieren.

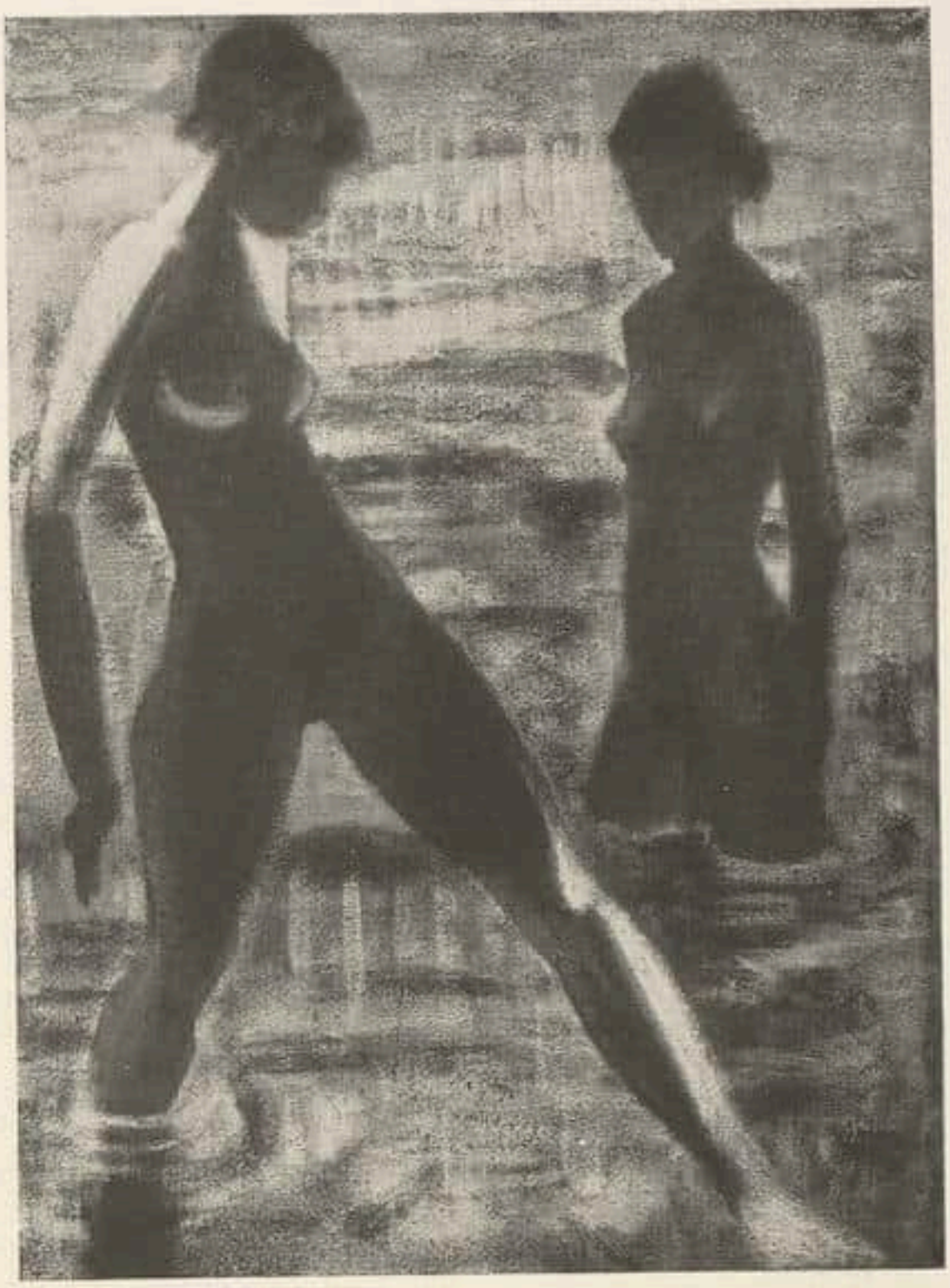
Der Ostpreuße Max Neumann, dessen Arbeiten Otto Wacker ausstellt, verhehlt nicht den befruchtenden Einfluß Corinths, noch den kaum geringeren Cézannes auf seine vor allem koloristisch lebendige und sensitive Kunst. Die Fügung bewältigt nicht immer ganz die auch erzählerisch betonte Farbigkeit, doch ist in manchen der aus Mittelmeerländern heimgebrachten Bilder das Räumliche nun durch tektonische Eingliederungen recht eigenartig befestigt, Selbständigkeit des Ausdrucks gewonnen.

Bronzenes Schreibzeug in Gestalt eines hockenden Kriegers

Grüne Patina. Höhe ohne Speer 18 cm. Han-Zeit

Ausgestellt bei Dr. Otto Burchard & Co., Berlin

Bei dem römelnden Russen Georg Kirsta, den man in der Galerie Wiltschek kennenlernt, kann ein sehr äußerliches Geschick, Glätte der Haut oder seidiger Stoffe wiederzu-



Otto Mueller — Badende

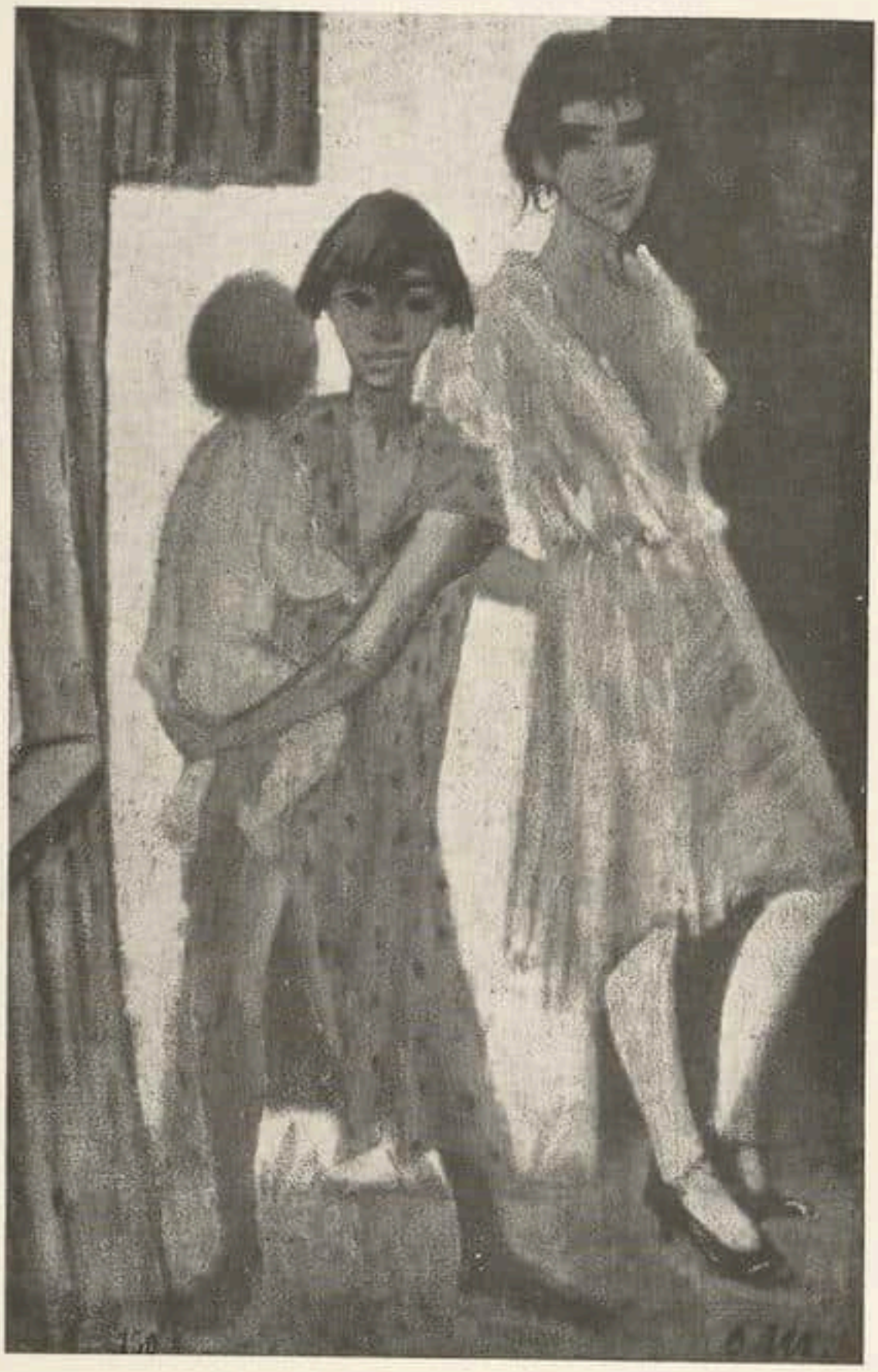
Ausgestellt in der Galerie Ferdinand Möller, Berlin

geben, allenfalls dem ersten Blick imponieren. Die hohle Klarheit der Mache vermag letztlich nicht über das ebenso trockene wie flaue Wesen dieser wie polierte Kaschiermasse schwellenden Akte, dieser emaillierten Blechgesichter und gelenklos laschen Hände hinwegzutäuschen. Typischer Fall jenes kalliplastischen Pseudo-Objektivismus, der den Stil strenger Tatsächlichkeit schon vielfach zu diskreditieren droht. Wolfradt

BASLER AUSSTELLUNGEN

Corot im Kupferstichkabinett / Hermann Scherer in der Kunsthalle u. a.

Ein bemerkenswertes Ereignis im Basler Kunstleben bedeutet die Ausstellung von Corot-Handzeichnungen im Kupferstichkabinett der Öffentlichen Kunstsammlung. Es handelt sich um etwa fünfzig Blätter mit Landschaftsdarstellungen in Kohle und Kreide, die ausnahmslos der Spätzeit des Künstlers, also den 1850er und 60er Jahren angehören. Motivisch sind sie zumeist dem Seine- und Marnegebiet und auch Italien verpflichtet und manche dieser Naturstudien läßt sich als Vorbild für ein bekanntes Gemälde belegen. Bei qualitativer Verschiedenheit im Einzelnen ist ihnen allen gemein der große Zug, die Ehrlichkeit und Liebenswürdigkeit der Beobachtung und die Illusion einer herrlich im Lichte schimmernden Natur. Vor diesen Zeichnungen wird einem erst eigentlich bewußt, wie nah Corot in der Gesinnung Claude Lorrain steht. — Einige große Studienzeichnungen von Puvis de Chavannes, eine Porträtskizze von E. Manet, ein Pastell „Gethsemane" und eine Anzahl Skizzenbuchblätter von der Reise nach Marokko im Jahre 1832 von E. Delacroix, endlich zwei hervorragend schöne Blätter von C. Guys, wovon das



Otto Mueller Zigeunerinnen

Ausgestellt in der Galerie Ferdinand Möller, Berlin

eine der Sammlung Nadar entstammt, schließen sich an. Die ganze Kollektion, einem Basler Sammler gehörend, bildet in dieser Ausstellung die Folie für ein neulich mit andern Depositen desselben Besitzers in die Basler Kunstsammlung gelangtes Landschaftsbild von C. Corot (1796 bis 1875), das 1840 datiert ist und ein Motiv aus der Gegend von Castel Gandolfo darstellt. So weit der durch blinden Firnis und andere kleine Mängel beeinträchtigte Erhaltungszustand heute schon ein Urteil erlaubt, handelt es sich um ein sehr reizvolles und charakteristisches Werk der mittleren Zeit Corots. Es gehörte der Sammlung Sarlin an und soll nun zum Andenken an F. Rintelen aus dem Ertrag der „Rintelen-Spende" dem Museum geschenkt werden.

*

Die Gedächtnisausstellung für den Bildhauer und Maler Hermann Scherer (1893 bis 1927), der im Mai des vergangenen Jahres, kaum 34jährig, mitten in einer verheißungsvollen künstlerischen Entwicklung starb, vermag, obschon nur einen Teil des Gesamtwerkes umfassend, mit Ausnahme eines einzigen, sämtliche Räume der Kunsthalle zu füllen: Derart abundant war seine Produktion. Daß dadurch die Qualität, namentlich seines malerischen Schaffens, oft beeinträchtigt wurde, läßt sich nicht von der Hand weisen.

So hätte wohl eine noch strengere Sichtung die künstlerische Wesensart dieses Künstlers, der zu den Repräsentanten des Expressionismus in Basel gehörte, noch straffer umrissen. Scherer hat sein Bestes und Bleibendes als Plastiker geschaffen; in der Malerei und in der Graphik blieb er stilistisch zu sehr von seinem Vorbilde Kirchner abhängig. Es gehört zur Tragik dieses Künstlerschicksals, daß es sich nicht in einer mittelalterlichen Münsterhütte vollenden durfte. Das betont Ausdrucksmäßige seiner Kunst, seine eminente, handwerklich solid fundierte plastische Begabung mit dem ausgesprochenen Sinn für dekorative Wirkung hätten Scherer im Hüttenverbande zum großen Meister gemacht.

*

Im Kunsthaus Pro Arte hat sich die kleine Ausstellung von Aquarellen Hans Sandreuters (1850 bis 1901) ausgewachsen zu einer eigentlichen, über 60 Bilder, Studien und Zeichnungen umfassenden Nachlaßausstellung, die das tieffundierte, wenn auch etwas dekorative Talent dieses Böcklin-Schülers eindringlich macht. W. R.

ALTE KUNST AUS BASLER PRIVATBESITZ

Zur Eröffnung der neuerbauten Ausstellungsräumlichkeiten der Kunsthalle veranstaltet der Basler Kunstverein vom 15. April bis 28. Mai 1928 eine große Ausstellung alter Kunst aus Basler Privatbesitz, die im wesentlichen Kunstwerke des 15. bis 18. Jahrhunderts, namentlich aber die Kunst des Dixhuitième zeigen soll. Im Gegensatz zu der letzten derartigen Veranstaltung vor fast vierzig Jahren (1891), die sich auf eine wahllose Aufzeigung des erreichbaren Kunstbesitzes beschränkte, wird diese Ausstellung das Resultat einer strengen Sichtung sein und aus dem reich zur Verfügung stehenden Material an Gemälden, Zeichnungen und Plastiken nur die künstlerisch hochwertigen Stücke zur Anschauung gelangen lassen. Wenn bei der ersten Ausstellung die Niederländer des 17. Jahrhunderts dominierten, so soll diesmal die deutsche und italienische Malerei des 15. bis 18. Jahrhunderts ,namentlich aber die Kunst des Dixhuitième ganz besondere Berücksichtigung finden. Eine auszeichnende Note werden dieser Ausstellung, die überraschend viel unbekanntes Kunstgut zutage fördern wird, eine Reihe von Meisterwerken der oberrheinischen Malerei und Plastik des 15. und 16. Jahrhunderts geben. W. R.

DÜSSELDORF 1928

Am 28. April 1928 wird die Ausstellung „Deutsche Kunst Düsseldorf 1928" eröffnet, die unter dem Protektorat des Reichspräsidenten steht und mit der strengen kritischen Auswahl des Besten in der heutigen Produktion vollkommen neue Wege gehen wird. Diese Veranstaltung will beweisen, daß es auch in der Gegenwart eine deutsche Kunst von hohen Graden gibt, die berufen ist, auch in der übrigen Welt anerkannt und gefördert zu werden. Bekanntlich soll die Idee dieser Ausstellung alle zwei Jahre in einer anderen Kunstprovinz ähnlich wieder aufleben, und so darf man dem, was Düsseldorf jetzt vorbereitet, mit besonderer Spannung entgegensehen.

Eine besondere Attraktion für das Kunstjahr Düsseldorf 1928 bedeutet auch das neue Kunstmuseum der Stadt, dessen Eröffnung wahrscheinlich mit derjenigen der Ausstellung zusammenfällt. n

DIE DÜRER-AUSSTELLUNG IN DER BERLINER AKADEMIE

Die Dürer-Ausstellung, die die Berliner Museen gemeinsam mit der Preußischen Akademie der Künste in deren Räumen am Pariser Pla'z veranstalten, wird voraussichtlich am 10. März eröffnet und zu Ostern geschlossen werden. Das soll ermöglichen, einen Teil der hier gezeigten Werke auch auf der großen Dürer-Ausstellung zu zeigen, die in Nürnberg vorbereitet wird. Die Berliner Veranstaltung wird sich ausschließlich auf den Besitz der Museen beschränken, der in der Graphik und den Handzeichnungen des Meisters unvergleichlich reich ist; sie wird dazu die Gemälde Dürers fügen, die im Kaiser-Friedrich-Museum bewahrt werden und unter denen sich Hauptwerke seiner Bildniskunst befinden wie der Holzschuher, der Muffel, Friedrich der Weise, das venezianische Frauenbildnis.

ERFURT

Von Pol Cassel, dem jungen Dresdner Maler, den man bisher nur mit Einzelarbeiten vertreten sah, zeigt der Erfurter Kunstverein die erste Kollektivausstellung, Ölbilder und Aquarelle. Der Überblick erlaubt eine klare Vorstellung der erstaunlich umfangreichen und zielsicheren Begabung des Künstlers. Durch energische Auseinandersetzung mit mancherlei Anregungen gewinnt er den Boden für Betätigung seiner stark persönlichen Phantasieveranlagung. Mit den Ausdrucksmitteln des „Magischen Realismus", dem er sich unter

dem Einfluß Rousseaus in Paris anschloß, baut er Bilder von fesselnder Kraft der Gruppierung und der Kontraste. Besonders gelungen einige Winterlandschaften, voll geheimnisvoll erregender Stimmung und elastisch-sicherer Linienführung. D

KÖNIGSBERG

Durch die Berufung Dr. Rohdes zum Direktor der städtischen Kunstsammlungen in Königsberg hat das Ausstellungswesen dieser Stadt eine entscheidende Erweiterung erfahren. Während sich früher Werke der führenden westlichen Kunst nur vereinzelt nach dem Osten verirrten oder in kleineren Ausstellungen zu sehen waren, zeigt Dr. Rohde jetzt bereits die zweite zusammenfassende Schau. Der Ausstellung „Das Porträt" ist eine Darbietung von Werken Erich Heckels gefolgt.

In den recht geeigneten Räumen des Krönungsganges im Königsberger Schloß breitet sich das Werk Heckels von seinen Anfängen bis in die Gegenwart in allen Etappen und Wandlungen aus. Gemälde, Aquarelle und Graphik ermöglichen den Überblick über seine Entwicklung, die dank der geschmackvollen und geschickten Aufhängung sich zwanglos vor dem Besucher auftut. Aus der Brückezeit, mit einem Bilde des Jahres 1908 beginnend, stammen die brandig schweren Bilder mit ihren breiten Formen und den wenigen gesättigten Farben Rot, Schwarz, Blau, Gelb und Grün. Dann läßt sich verfolgen, wie die Grundfarben erdig ineinander wachsen. Zugleich wird die Formgebung bewegter und differenzierter. Dieser kurz vor dem Kriege erreichten Darstellungsweise folgt seit 1921 eine lyrisch weiche Gestaltung: Akte am Strand und im Walde, und schließlich ganz hellfarbige Gemälde, unter denen die farb- und formbewegten Gebirgslandschaften den stärksten Eindruck machen.

Ostpreußen führt in seiner künstlerischen Entwicklung ein Eigenleben. Dadurch erklärt sich das verhältnismäßig späte Interesse für Kunst, die im Westen schon lange als selbstverständlich gilt. Die Bestrebungen Dr. Rohdes fallen in einen günstigen Augenblick. Denn Ostpreußen ist eigentlich jetzt erst aufnahmefähig für moderne Strömungen geworden. Die große Zahl der Besucher seiner Ausstellungen beweist am besten, wie dankbar man ihm dafür ist. Hoffentlich gelingt es ihm, noch recht viele ähnliche Ausstellungen nach dem Osten zu bringen. Cl

★

PERSONALIA

SWARZENSKIS ERNENNUNG ZUM GENERALDIREKTOR IN FRANKFURT

Swarzenski wurde von der „Deputation für Kunst und Wissenschaft" zum Generaldirektor der städtischen Museen (dem Staedel, Liebighaus, Kunstgewerbemuseum und Historischem Museum) vorgeschlagen und jetzt vom Magistrat ernannt. (Wir hatten bereits im letzten Heft von dem bevorstehenden Ereignis Mitteilung gemacht.) Von nun an soll die Verwaltung der einzelnen Museen in die Hände sachkundiger Oberkustoden gelegt werden. (Durch die Abberufung von Professor Robert Schmidt nach Berlin und den Tod von Professor Müller sind das Kunstgewerbemuseum und das Historische Museum zur Zeit ohne Direktoren.)

Dieser Beschluß ist in Kunstkreisen freudig begrüßt worden, denn Swarzenski verfügt über Organisationstalent. Beweis: der blühende Stand der von ihm geleiteten Museen, der Staedelschen Kunstgalerie und des Liebighauses.

Das Staedelsche Kunstinstitut hat unter seiner Führung eine großartige Ausdehnung erfahren, so daß der alte Bau gemeinsam mit dem

P. Kleinschmidt / Schulreiterin

Aus der Kleinschmidt-Ausstellung der Galerie Flechtheim, Berlin

neuen eine kontinuierliche Schau auserwählter Gemälde bietet.
Ebenso hat die von ihm erst vor zwanzig Jahren (1906) geschaffene, städtische Skulpturensammlung im Liebighaus, das durch ein Vermächtnis seines Besitzers an die Stadt fiel, einen solchen Umfang gewonnen, daß die gesamte Entwicklung der europäischen Kunst von der antiken, vorchristlichen Zeit bis auf unsere Tage und außerdem ägyptische und ostasiatische Plastik aufgezeigt werden. (Nicht alle gesammelten Kunstschätze konnten wegen Raummangels in dem Haus Aufstellung finden. So mußte die moderne Abteilung einstweilen in dem Erdgeschoß des Staedel untergebracht werden, ein Teil der ostasiatischen Werke unter Prof. Wilhelms Leitung wurde noch nicht eingeordnet und antike und mittelalterliche Plastiken füllen Keller und Küchenräume.)
Durch diese Oberleitung in einer Hand wird eine höhere Auswertung der Museen möglich sein. Eine saubere Scheidung muß zwischen Kunstgut von rein künstlerischem, kunstgewerblichem, philologisch-geschichtlichem, lokalhistorischem und kulturellem Charakter vorgenommen werden, das heißt, die Bestände der verschiedenen Museen müssen miteinander verglichen und ausgetauscht werden (so weit sie nicht durch Vermächtnis und Schenkung gebunden sind), damit eine klarere Übersichtlichkeit entstehe und gewisse Kunstzweige nicht hier und dort anzutreffen sein werden. Nachdem es Swarzenski schon vor Jahren gelungen ist, dem Staedel als Tauschobjekte aus dem Historischen Museum einige für die deutsche Kunstgeschichte unerläßlich wichtige Bilder wie das „Paradiesgärtlein", den Holbein-Altar, die beiden Grünewald, den Baldung Grien und den Peterskirchaltar zuzuführen, ist anzunehmen, daß er diesen Gedanken der Zentralisation und Vereinheitlichung in großzügiger Weise weiterführen wird, um jedes einzelne Museum als möglichst harmonisches Ganze zu gestalten und den Kunstliebhabern und Studierenden eine rasche Orientierung und größere Freude an dem vorhandenen Material zu verschaffen.
Da das Liebighaus wie das Kunstgewerbemuseum schon längst für ihre Bestände zu eng geworden sind und Umbauten oder Neubauten notwendig machen, so dürften auch diese Pläne durch die gemeinsame Oberregie eine einheitlich schnellere Lösung finden, zumal Zusammenlegungen wie in der Großindustrie Ersparnisse erzielen dürften.
Vielleicht wird es in absehbarer Zeit möglich sein, auf dem linken Mainufer einen Bau (man sprach früher von dem alten Deutschherrnhaus) oder ein Terrain zu erwerben, damit wie in Berlin die Museen in Zukunft in einem Stadtviertel vereinigt werden, was für Fremde und Einheimische von ideellem und praktischem Nutzen wäre. Sascha Schwabacher

ZUM 60. GEBURTSTAG VON GEORG GRONAU

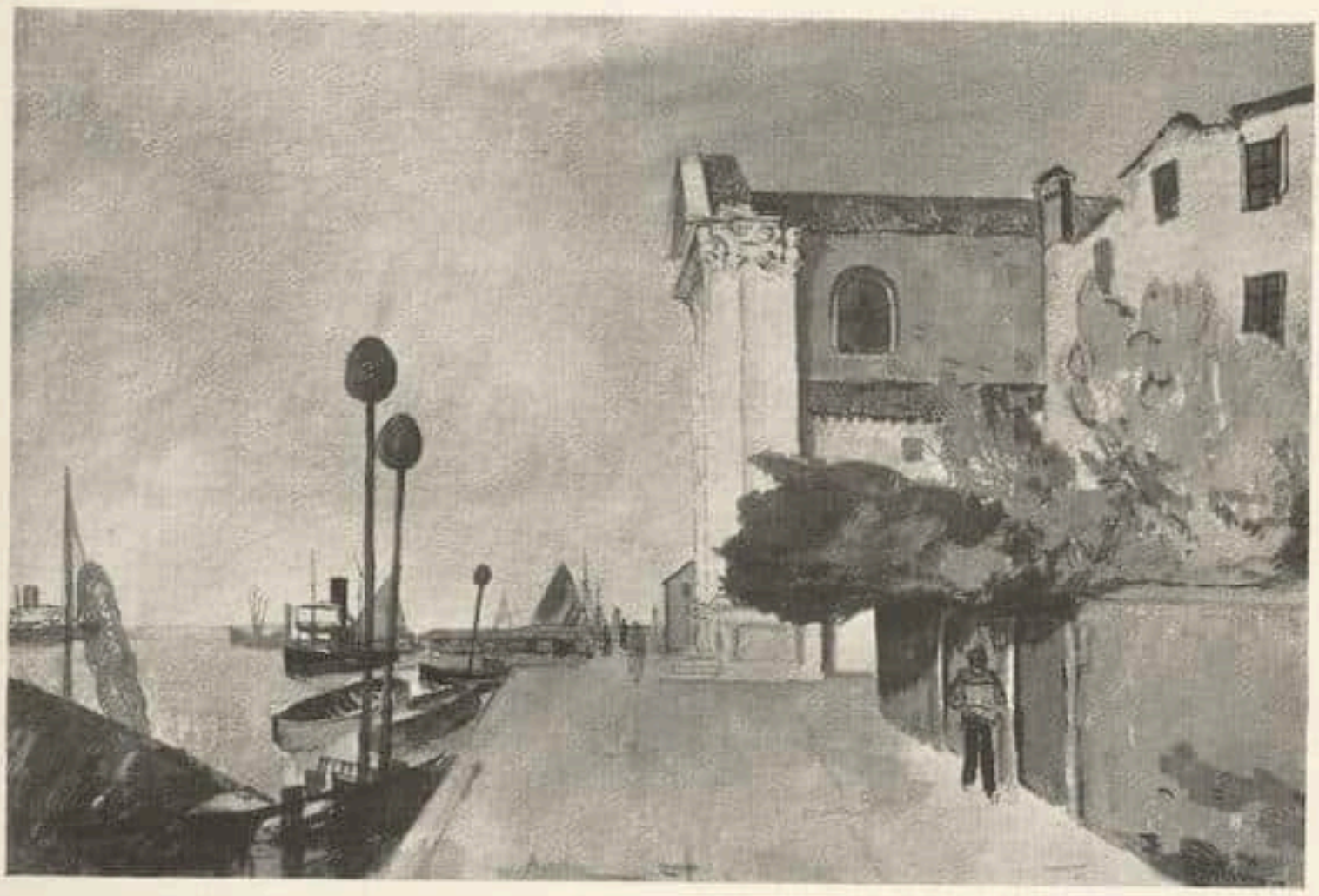
Am 15. Februar beging Georg Gronau seinen 60. Geburtstag. Aus seinen Anfängen als Historiker brachte er in die Kunstgeschichte den Sinn für exaktes, dokumentarisch begründetes Wissen mit; aber in die Urkundendeutung floß ihm seine, auf vielen Reisen gewonnene Anschauung und eine umfassende, auch durch Spezialisierung nicht beengte Bilderkenntnis belebend hinein.
Seine besondere Liebe galt den Venezianern; daraus stiegen ihm die Hauptmeister in klaren Bildern auf; Bellini, dem er bis heute treu geblieben ist, und Tizian — seine Biographie hat Gronau in einem lebendigen Buche geschrieben und zu seiner Kenntnis besonders viel beizutragen gewußt. Denn dieser Vielgenannte gehört zu den Unbekanntesten: gerade die Gestalt des unbeugsamen Alten, der noch mit 80 Jahren eine neue Richtung einschlug, hat er scharf umzogen, und sein „Werk" durch viele Bilder des späten Stils bereichert, die früher wenig beachtet waren. Sie tauchen heute, den veränderten Zeitverhältnissen entsprechend, oft in italienischem und österreichischem Besitz auf und werden von unserem gewandelten Geschmack den milden, früheren, starkfarbigen Werken vorgezogen.
Mit sicherer Kultur des Auges konnte Gronau als Direktor der Kasseler Galerie die erlesene Sammlung neu ordnen; er hat sie sehr geschmackvoll gepflegt und gehängt.
Ohne daß er je ausdrücklich ein Lehramt ausübte, war ihm Einfluß auf Jüngere beschieden. Durch seine Anwesenheit in Florenz vor dem Kriege, und seitdem er wieder auf San Domenico lebt, rein dadurch, daß ihn die neuere Generation eifrig in Archiven, Bibliotheken, Galerien arbeiten und gern und selbstlos seine Ergebnisse mit anderen teilen sah, wußte er eine lebendige Ergänzung für unser Kunsthistorisches Institut in Florenz zu bilden, dem er offiziell oder inoffiziell, jedenfalls aus eigener Mission verbunden ist. Das war um so wertvoller, als der gute Geist seines Hauses vielen zu ersetzen wußte, was reine Wissenschaft nicht immer geben kann. O. F.

Leontij Nikolajewitsch Benois, der Leningrader Architekt, seit 1892 Professor und später Rektor der ehemaligen kaiserlichen Kunstakademie, ist im Alter von 72 Jahren verschieden. L. Benois gehörte einer bekannten Künstlerfamilie an — der russische Maler, Theatraliker und Kunsthistoriker Alexander N. Benois, sowie der Aquarellist Albert Benois sind seine Brüder — hat eine ganze Reihe monumentaler Bauten der Newahauptstadt ausgeführt und spielte seinerzeit in deren Kunstleben eine hervorragende Rolle. Aus dem Besitze des Verstorbenen stammte die mit seinem Namen getaufte, sogenannte „Madonna Benois" des Lionardo, welche zuerst 1908 auf einer Petersburger Ausstellung alter Meister erschien und von der Eremitage erworben wurde. P. E.

Professor Rudolf Schulte im Hofe ist am 18. Februar in Berlin, 63 Jahre alt, am Herzschlag gestorben. Er gehörte, zumal als Bildnismaler und Graphiker, zu den angesehensten Berliner Malern. In der Nationalgalerie hängt das von ihm gemalte Bildnis Max J. Friedländers. — Professor Herbert Gericke, bisher Hilfsarbeiter im Kultusministerium, übernimmt in Rom die Leitung der seinerzeit von Geh.-Rat Arnhold gestifteten deutschen Akademie in der früheren Villa Massimo, die Italien inzwischen wieder an Deutschland zurückgegeben hat, nachdem sie jahrelang von den sogenannten Multulati, den Kriegsverletzten, okkupiert gewesen ist. Ob und wann diese „academia tedesca" wieder ihre Funktion wird aufnehmen können, hängt nicht zuletzt von dem Erfolg der Mission des neuen Leiters ab, der noch vielerlei Dinge zu klären haben wird. n

S. C. Bosch Reitz, Abteilungsdirektor der ostasiatischen Kunst am Metropolitan Museum in New York ist kürzlich aus dem Verband dieses Museums ausgeschieden.

Hubert Wilm, der bekannte Maler und Sammler, einer der besten Kenner mittelalterlicher Plastik und als solcher Verfasser eines Buches über die gotische Holzfigur, hat kürzlich bei Clemen in Bonn mit einer Arbeit über die gotische Tonplastik mit summa cum laude promoviert.



Max Neumann — Kirche der Gesuati

Ausgestellt bei Otto Wacker, Berlin

Cassone. Italien, erste Hälfte des 16. Jahrh. 176×58 cm

Versteigerung der Sammlung Gustav Seligmann, Koblenz-Köln, am 27. und 28. März bei Paul Cassirer, Berlin

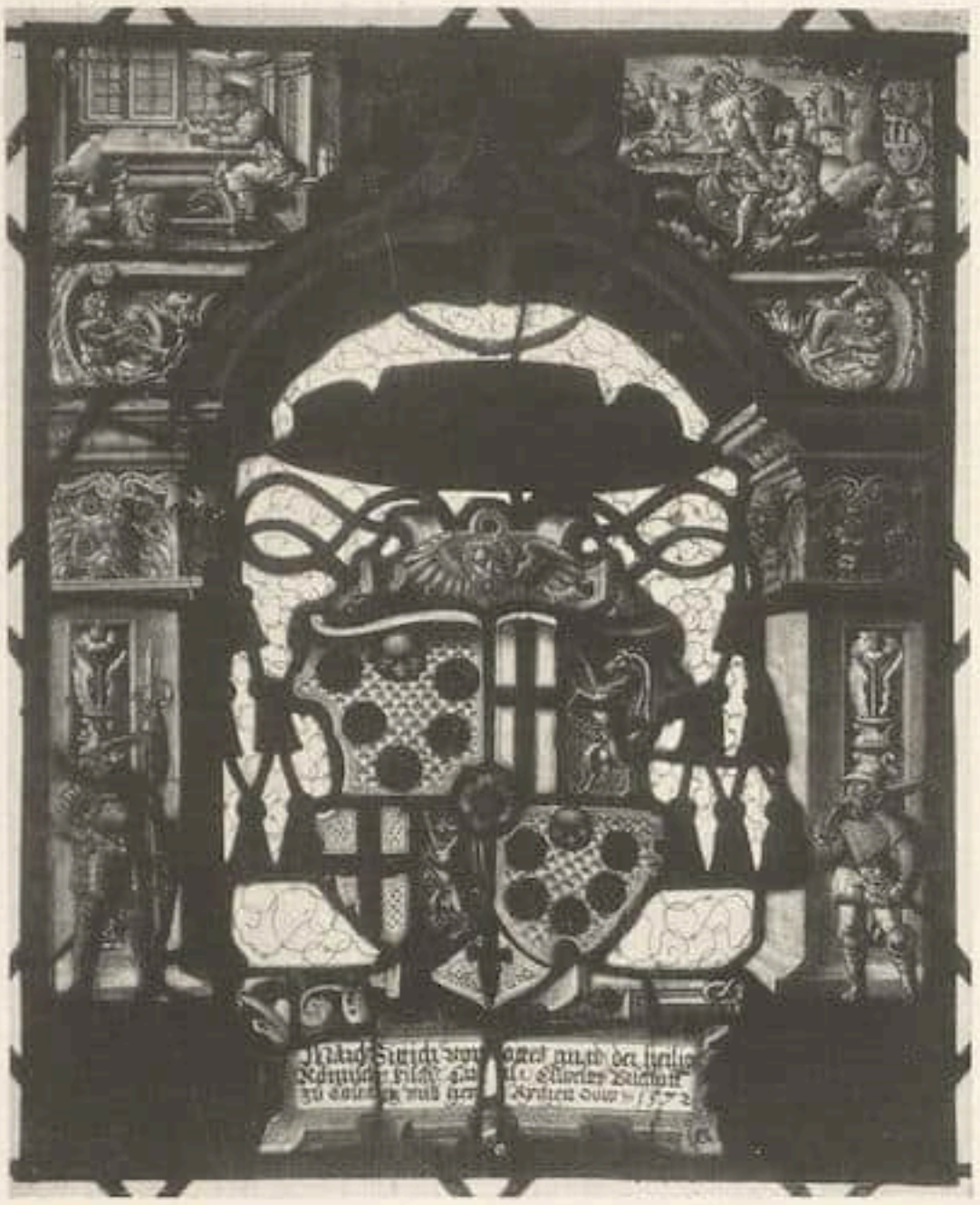
SAMMLER UND MARKT

BERLINER VERSTEIGERUNGEN

Die Sammlung des Marchese Pietro Lanza di Ajeta, die am 20. März bei Lepke zur Versteigerung kommt, enthält vor allem italienische Renaissance- und Barockmöbel, darunter eine große Anzahl von Kredenzen, ein paar Truhenbänke (Casapanca), Sessel, Stühle, Tische, Spiegel u. a. Von der Quattrocentoplastik sind mehrere reizvolle Madonnenreliefs erwähnenswert; aus dem 17. und 18. Jahrhundert einige Porträtbüsten, darunter eine von Antonio Canova signierte, 1798 datierte Arbeit in Marmor und die Holzbüste eines Herren in Allongeperücke aus dem Ende des 17. Jahrhunderts. Ihnen folgen eine Anzahl antiker Marmorskulpturen (Köpfe) und kleinere kunstgewerbliche Arbeiten wie barocke Altarleuchter in Holz und Metall, Bronzen, Mörser u. a.

Im Anschluß an obige Sammlung bringt die Versteigerung eine Sammlung chinesischer Kunst aus verschiedenem Besitz zum Verkauf. Das Schwergewicht liegt auf der Keramik und dem Porzellan der Tang- und Ming-Zeit. Am zahlreichsten sind die Blauweiß-Porzellane der Kang-Hsi-Periode vertreten.

Nach der bereits mehrfach angekündigten und mit Spannung erwarteten Versteigerung der Sammlung Huldschinsky im Mai, werden am 5. und 6. Juni die japanischen Farbenholzschnitte des 17. bis 19. Jahrhunderts der Sammlung Tony Straus-Negbaurs unter den Hammer kommen. Diese einzigartige Sammlung, die hauptsächlich in den Jahren kurz vor dem Kriege entstanden ist, ist oft in Ausstellungen gezeigt und literarisch gewürdigt worden. Vor allem verdient der reiche Bestand an Blättern der sogenannten Primitiven hervorgehoben zu werden. Neben kalligraphisch schönen Blättern des Moronobu ist die Reihe der Schauspielerbilder der Toriimeister bemerkenswert, neben den Frauendarstellungen des Masanobu die bereits zur Blütezeit der Farbenholzschnittkunst hinüberführenden Blätter der Nishimuraschule. Der kostbarste Besitz der Sammlung sind die Werke der Blütezeit selbst. Die Darstellung weiblicher Schönheiten findet in Harunobu und seinem Kreise Nachfolger der Tradition des Masanobu, die Darstellung der Schauspieler, die von der Toriischule begründet und besonders gepflegt wurde, in den Meistern der Katsukawaschule liebevolle Fortsetzung, in Sharaku, der mit einer Reihe von elf Blättern vertreten ist, ihren Meister. Utamaro ist durch Einzelblätter und Holzschnittbücher in seiner Vielseitigkeit vorhanden. Toyokuni, Hokusai, Hiroshige erscheinen ihrer Eigenart nach mit einer Reihe guter Blätter. Endlich verdienen die Originalmalereien und Handzeichnungen der Holzschnittmeister verzeichnet zu werden. Etwa zu gleicher Zeit wird die Privatsammlung von Dr. Otto Burchard versteigert werden. Seine Chinasammlung befindet sich bereits seit längerer Zeit als Leihgabe in der ostasiatischen Kunstabteilung der Berliner Museen und umfaßt vorwiegend Werke des Kunstgewerbes und der Keramik. Die Gemäldesammlung, die gleichfalls ausgeboten wird, ist durch Hauptwerke italienischer Barockmeister wie Piazzetta, Longhi, Tiepolo, Pittoni, Pellegrini besonders bemerkenswert. Alte



Wappenschild. Konstanz 1572. 45×56 cm
Versteigerung der Sammlung Gustav Seligmann, Koblenz-Köln am 27. und 28. März bei Paul Cassirer, Berlin

Teppiche und hauptsächlich französisches Mobiliar werden die Versteigerung ergänzen. S

VERSTEIGERUNG HOLFORD

Die Versteigerung des zweiten Teiles der Sammlung Holford bei Christies, die bereits im dritten Heft dieses Jahrgangs angekündigt wurde und die vor allem die niederländischen Gemälde umfaßt, ist auf den 18. Mai festgesetzt worden. h

AMSTERDAM

Auch in Holland wird der Mai ein bedeutsames Ereignis zeitigen: Die am 8. und 9. Mai unter Leitung von Ant. W. M. Mensing bei Frederik Muller & Co. stattfindende Versteigerung des Musée van Stolk aus dem Haag. Damit kommt eine der wichtigsten Privatsammlungen für primitive Kunst unter den Hammer, die zudem rund 300 Nummern an Gemälden und Plastiken zählt. Hier ist also vor allem für die Museen eine seltene Gelegenheit, ihre Bestände an mittelalterlicher Holzplastik zu ergänzen, und zwar speziell auf dem Gebiet der französischen und spanischen Skulptur des 12. bis 14. Jahrhunderts. Aber auch unter den Bildern gibt es Seltenes, so einen Filippo Lippi, einen merkwürdigen Jan Mostaert, ein Paar französische Primitive und köstliche italienische Primitive (Siena, Jac. del Pisano u. a.). Auf alle diese Dinge kommen wir an Hand des Kataloges, der 40 Tafeln enthalten wird, noch ausführlicher zurück.
Nicht weniger wichtig ist die am gleichen Ort und wieder unter Mensings Leitung am 19. Juni stattfindende Versteigerung der Sammlung L. de Spiridon, Rom, die ausschließlich italienische Bilder des 13. bis 16. Jahrhunderts enthält, unter denen sich Hauptwerke von Giottino, Agnolo Gaddi, Spinello Aretino, Antonello da Messina, Bramantino, Lorenzo di Credi, Carlo Crivelli und Leonardo befinden, über die im Einzelnen ebenfalls noch zu sprechen ist, sobald der mit einer Vorrede von Lionello Venturi versehene Katalog vorliegt. B

KÖLN

Als zweite Frühjahrsauktion bringt Math. Lempertz die Privatsammlung A. Salm,

Melchior / Porträtmedaillon des Fürsten Karl Anselm v. Thurn u. Taxis. Höchst, um 1772
21×14 cm
Versteigerung der Sammlung Gustav Seligmann, Koblenz-Köln, am 27. und 28. März bei Paul Cassirer, Berlin

Köln, und eine andere aus dem Besitze eines Berliner Sammlers zur Versteigerung. Einiges aus verschiedenem Besitz schließt sich an.

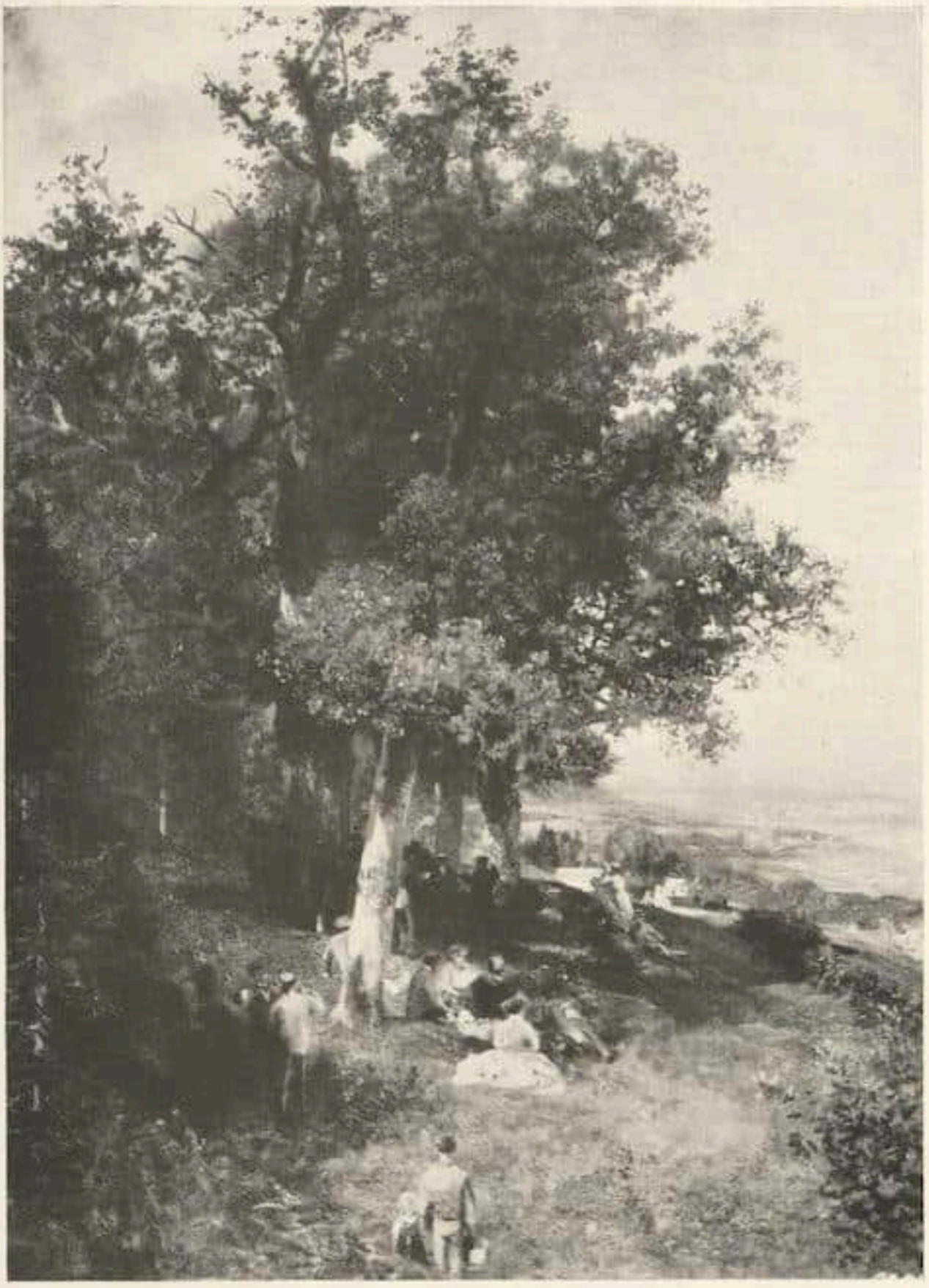
Den Hauptanteil der Auktion bestreiten die deutschen Meister des Impressionismus und seiner Vorläufer, kulminierend in Max Liebermann, der mit einer großen holländischen Spinnstube von 1880 hervorragend vertreten ist. Weiter sind zu nennen: ein prächtig durchgearbeiteter Arbeiterkopf von Menzel, ein Bildnis des jungen Leibl, darstellend seinen Zeichenlehrer Dreesen, Feuerbachs Porträt der Charlotte Kestner (Abb.), ein alter Mann von Josef Israels. Von dem Düsseldorfer Gerhard Jansen werden sieben Werke versteigert; ähnlich wird auch H. von Zügel vom Jahre 1880 bis zur Gegenwart durch fünf seiner charakteristischsten Bilder vorgeführt. Den Freundeskreis Leibls vertreten Karl Schuch, Johann Sperl, Wilhelm Trübner, die Karlsruher Gustav Schönleber und Hans Thoma. Von Carl Spitzweg kommen sieben kleinere Bilder unter den Hammer, von Adolf Hengeler eine große Isarlandschaft, von Toni Stadler drei reizvolle Stimmungslandschaften, von Hans von Bartels ein prächtiges Nordseebild in Tempera. Unter den älteren Meistern des Figurenbildes finden sich hervorragende Werke von Ed. v. Grützner, F. v. Defregger, Fritz von Uhde, Ed. Claus-Meyer, Ludwig Knaus. — Zum Schluß wird eine Sammlung von Handzeichnungen moderner Franzosen versteigert, darunter eine Folge von 30 Arbeiten Pissarros. r

LONDON

Im Mai 1924 verkaufte Captain John Audley Harvey bei Christies eine Auswahl moderner Gemälde aus seinem Hause The Autlers, Elsworthy Road, London N. W. Viele von diesen Gemälden waren schon auf Ausstellungen zu sehen gewesen, hatten den feinsinnigen Geschmack dieses stillen Sammlers enthüllt und ihn und seine Sammlung weiteren Kreisen bekannt gemacht. Captain Harvey ist kürzlich gestorben, und Christies werden am 30. März die Bildersammlung unter den Hammer bringen. Die Kollektion enthält moderne Gemälde und Zeichnungen aus der letzten Hälfte des vergangenen Jahrhunderts bis zu Werken modernster Künstler. Englische und kontinentale Schulen sind gleichmäßig vertreten. Neben Gemälden von Frank Brangwyn, Georg Clausen, Richard Jack u. a. stehen solche der Kontinentalen: Fortuny, Cazin, Harpignies, Domingo und Boudin. Der Katalog wird 180 Stücke enthalten. Mark Neven

MÜNCHEN

Bei den am 22. März 1928 durch Hugo Helbing zur Versteigerung gelangenden Ölgemälden, Aquarellen und Handzeichnungen moderner Meister, aus dem Besitz eines südwestdeutschen Sammlers und aus anderem Besitze sind Herm. Baisch, A. Braith, O. Gebler und Fr. Voltz mit typischen Tierschilderungen vertreten. Ihnen schließen sich O. v. Faber du Faur mit einer reichen orientalischen Komposition und H. v. Bürkel mit einem winterlichen Jagdbild an. Von C. Spitzweg sind eine „Schäferin" und eine türkische Kaffeehaus-Szene hervorzuheben. Von den Landschaftern seien G. Dillis, J. J. Dorner, C. Rottmann, Ed. Schleich d. Ä., G. Schönleber, A. Stäbli, J. Wenglein genannt. N. Gysis, Hugo Kauffmann, A. v. Keller, M. v. Schwind, Ant. Seitz, J. Sperl u. a. vertreten das Figürliche. E. Delacroix, A. Feuerbach, C. Guys, E. v. Grützner, E. Degas, A. Renoir, C. Spitzweg, H. Thoma u. a. sind durch Zeichnungen gut repräsentiert.



Oswald Achenbach — Frühstück im Walde bei Bonn a. Rh.
Signiert 1888. Größe 100×75 cm — Bes.: A. Blumenreich, Berlin
Als deutsche Landschaft im Werk des Künstlers besonders bemerkenswert, zumal sie malerisch Menzel auffallend nahe steht

QUARTIER TIERGARTEN

Im Hause Victoriastraße 4a hat Jul. Böhler-München ein sogenanntes Bureau eröffnet, das einfach und geschmackvoll hergerichtet ist und ihm Gelegenheit bieten soll, ständig aktiv am Berliner Kunstmarkt teilzunehmen. Die Leitung dieser Berliner Filiale, die immer nur ein paar erlesene Dinge für den Kenner und Sammler bereithält, liegt in den Händen des jungen Dr. Steinmeyer, der hier zugleich auch die Interessen seiner väterlichen Firma mitvertritt, die dem Böhler-Konzern bekanntlich sehr nahe steht.

Ebenfalls in der Victoriastraße (Nr. 21), in der Nähe der Potsdamer Brücke, haben Goldschmidt-Wallerstein ihre neuen Räume bezogen, die mit großen Schaufenstern versehen, unmittelbar an der Straße liegen. Hier gibt es namentlich gute ältere Plastik und wenige, aber bedeutende Gemälde zu sehen. Neben Bildern der holländischen Schule, unter denen ein früher, farbig reichbewegter Brekelenkam auffällt, sieht man ein männliches Bildnis von Isenbrant, zwei Flügel eines kleineren Altars, der unbedingt dem Meister von Messkirch zugehört u. a. Dazu Bronzen und antike Kleinkunst.

In der Hohenzollern-Straße 13 hat sich die

Dresdner Kunsthandlung P. Rusch eine räumlich einladende Filiale eingerichtet, die zum Teil Dinge enthält, die man gerade in Berlin seltener sieht. Ein ganzer Raum ist z. B. mit erstklassigen Werken, vornehmlich aus der letzten Epoche von Anton Graff, Pastellen der Rosalba und was sonst noch das Dresdner Dixhuitième zu repräsentieren vermag, gefüllt. Auch dieser Salon bedeutet eine wesentliche Bereicherung des Quartiers, dem hoffentlich auch die Fülle der Sammler und Käufer nicht fehlen wird. n

EIN NEUES BERLINER AUKTIONSHAUS

Die Firma Rudolf Bangel, G. m. b. H., Frankfurt a. M., und das Antiquitätenhaus Wertheim, Bellevuestraße, haben eine Interessengemeinschaft gebildet zum Zweck der Durchführung hochwertiger Kunstversteigerungen in dem bekannten Haus der Firma Wertheim, Bellevuestraße 7. Die Räumlichkeiten dieses Hauses werden durch Schaffung vorbildlicher Versteigerungsräume nach den Plänen des Architekten M. E. Lesser umgebaut. Die erste Versteigerung soll im Herbst stattfinden. Auch dieses neue Unternehmen dürfte sein Teil dazu beitragen, Berlins Stellung am internationalen Markt bedeutend zu stärken. r

KLEE UND BECKMANN IN BERLIN

Die Galerie Flechtheim bereitet für Ende März eine große Ausstellung von Paul Klee vor, für die der junge französische Surrealist René Crevel das Vorwort geschrieben hat. Diese Ausstellung wird im Mai in der Galerie Georges Bernheim in der Rue de la Boetie in Paris gezeigt werden. Nach Klee folgt die Max-Beckmann-Ausstellung, die jetzt in der Mannheimer Kunsthalle zu sehen ist. r

DETROIT

Unter Valentiners Leitung ist soeben im neuen Museum eine Leihausstellung von über 25 Meisterwerken Tizians eröffnet worden, zu der der amerikanische Privatbesitz und der führende Kunsthandel hervorragende Arbeiten beigesteuert haben. n

Anselm Feuerbach — Bildnis Charlotte Kestner

Versteigerung bei Math. Lempertz, Köln, am 27. März

ZWEI UNBEKANNTE GEMÄLDE DES KONRAD WITZ

VON HANS WENDLAND

Vor kurzem erhielt ich die Mitteilung eines Lesers meines Buches über Konrad Witz, daß er auch Gemälde des Meisters besitze. Bei einer Untersuchung der Originale bin ich zu der Überzeugung gelangt, daß es eigenhändige Werke des Meisters sind, die zu publizieren der Eigentümer, Herr Sturzenegger in St. Gallen, mir gestattet hat (Abb. 1—5).

Es handelt sich um zwei Gemälde, 135,5 cm hoch, 164,5 cm breit. Sie sind auf Holz gemalt, auf beide Seiten eines Altarflügels, dessen originaler Rahmen nicht erhalten ist. Durch seinen sorgfältig präparierten Goldgrund charakterisiert sich das eine Gemälde: die Geburt Christi als Innenflügel, durch flüchtigere Malweise das andere als Außenflügel. Dieses stellt eine Szene des Heilspiegels dar: Christus zeigt seine Wunden dem ungläubigen Thomas, dann kniet er vor Gottes Thron und bittet für die Menschen, für die er gelitten hat, daneben kniet Maria und weist auf ihre Brüste, die den Heiland genährt haben.

Nun habe ich bei meiner Rekonstruktion des Basler Heilspiegel-Altares des Konrad Witz[1] gerade zwei große Gemälde desselben Themas als Mittelbilder des Basler Altars angenommen. Die Verführung war daher für mich groß, hierin keinen merkwürdigen Zufall zu sehen, sondern die Bilder in St. Gallen für meine Rekonstruktion des Basler Altares in Anspruch zu nehmen. Ein äußerlicher Umstand spricht auch noch für die Zusammengehörigkeit: das Brokatmuster des Goldgrundes ist das gleiche, das sich auf den Basler Tafeln: »Cäsar und Antipater« und »David und Abisai« befindet und auf anderen Werken des Meisters nicht vorkommt. Aber trotz alledem gibt die neue Entdeckung m. E. nur dem Zufall Recht und ist leider keine Bestätigung meiner Rekonstruktion. Die Verwendung als Mittelbilder verbieten die Maße, dann aber vor allem der Umstand, daß die Tafel beidseitig bemalt ist und eine perspektivische Anordnung hat, die die Bilder deutlich als rechten Flügel eines Altares kennzeichnen mit der Geburt als Innen-, der Heilspiegelszene als Außenbild. Da aber die Anordnung der Basler Tafeln als Flügel des Heilspiegelaltares nunmehr feststeht, woran die Kritik nichts ändert, die sich nur im allgemeinen äußert, ohne im einzelnen die Beweisführung zu widerlegen, so ist für die St. Gallener Gemälde im Basler Heilspiegelaltar kein Platz.

Dieselben Gründe sprechen gegen die Eingliederung der Bilder in den Genfer Altar. Zwar passen sie im Format ziemlich gut zu den Genfer Bildern: diese sind ca. 132 × 154 cm groß, unsere Bilder 135 × 164 cm. Alle sind aber, wie die erhöhten Ränder beweisen, zweifellos noch in ihren ursprünglichen Ausmessungen erhalten, so daß diese kleine Differenz in den Maßen schon schwer zu erklären wäre. Wie bereits gesagt, kommen unsere Tafeln als Mittelinnenbilder eines Altars nicht in Frage. Nun hat man auch behauptet, die Genfer Flügel seien zweigeschossig gewesen. Würde man sich über die Größenunterschiede hier hinwegsetzen, so käme dann aber die Geburt Christi über dem Genfer Bilde der Madonna mit dem knienden Stifter zu stehen, und

[1] Wendland, Konrad Witz, Gemäldestudien. Basel 1924. Seite 50ff.

Abb. 1. Konrad Witz — Sammlung Sturzenegger, St. Gallen

über dem Genfer Außenbild der Befreiung Petri unsere Heilspiegelszene, was schlecht zusammenpaßte. Auch sind auf diesem Gemälde in der Ecke rechts unten zwei kleine Stifterfiguren angebracht, während auf dem unteren Innenbild des Genfer Altarflügels sich schon das Stifterbild des Bischofs François de Mies befindet.

Die Möglichkeit der Zugehörigkeit zum Genfer Altar scheidet also auch aus. Endlich ist ein Zusammenhang mit den Tafeln, die ich versuchsweise zu einem Altar in Olsberg vereinigt habe, aus Gründen des Formates nicht herzustellen.

Wir müssen uns also damit abfinden, die St. Gallener Bilder auch wieder nur als das Fragment eines verschollenen Altares anzusehen. Der Stifter, wahrscheinlich mit männlichen Nachkommen, war links unten auf dem verlorenen linken Außenflügel angebracht, seine Ehefrau kniet rechts unten auf unserer Tafel, und die jüngere Person im Nonnenschleier daneben wird die Tochter gewesen sein. Maria hält sie an der Hand. Vielleicht ist der Ordenseintritt die Veranlassung zu der frommen Stiftung des Altares gewesen.

Ich verzichte auf eine Beschreibung der Farben der Bilder, denn mit Worten kann man diese Stilübereinstimmung doch nicht erweisen. Es sei daher nur bemerkt, daß die Malweise die für Konrad Witz typische ist. Über den Zu-

Abb. 2. Konrad Witz — Sammlung Sturzenegger, St. Gallen

stand ist Folgendes zu sagen: die Heilspiegelszene, das Außenbild, ist gut erhalten. Nur der blaue Hintergrund links ist übergangen, ebenso unwesentliche Teile auf der linken Seite. Der Innenflügel ist leider beschädigt worden und zwar hat man die meisten Gesichter mit einem stumpfen Eisen zerkratzt, ähnlich wie bei den Genfer Flügeln. Diese Schäden sind dann teilweise übermalt worden. Endlich sind links oben und rechts oben zwei Holzstücke eingesetzt worden, die aber nur den Hintergrund beeinträchtigen.

Ein Kunstkritiker entgeht schwer der Gefahr bei dauerndem Herumforschen um eine beschränkte Anzahl zufällig erhaltener Fragmente eines »Oeuvre« sich in Resultate hineinzuforschen, Möglichkeit mit Wahrscheinlichkeit — von Wahrheit ganz zu schweigen — zu verwechseln. Ist dies das Schicksal jeder historischen Disziplin, so ist es im besonderen das der heutigen Kunstforschung, weil der moderne Sammler keine Wahrscheinlichkeiten liebt, und das kunstliebende Publikum überhaupt nur sichere Werke der Meister der Malerei beachtet. Es gehört Charakter dazu, bei diesem auf die Kenner dauernd ausgeübten Druck sich das unbefangene Urteil über den Grad der Wahrscheinlichkeit kunsthistorischer Resultate zu bewahren. So nehme ich die Gelegenheit der Auffindung unserer Bilder wahr, um meine Bestimmung der Tafel des

Abb. 3. Konrad Witz Ausschnitt

Ratschlusses der Erlösung im Kaiser-Friedrich-Museum als zu dem Genfer Altar gehörig in Frage zu stellen[1].

Tatsächlich stehen die St. Gallener Gemälde in den Typen wie in der Komposition keinem Bilde näher. Man vergleiche nur den Kopf Gott Vaters auf der St. Gallener Heilspiegelszene mit dem des Berliner Bildes[2]. Zweifellos steht die Qualität der Malerei der Berliner Tafel höher, aber nur in dem Sinne, als die Innenflügel des Genfer Altares besser gemalt sind als die Außenflügel. Wenn ich daher auch der Ansicht Feuersteins zuneige, daß die Berliner Tafel den Genfern aus thematischen Gründen zugerechnet werden muß und auch meine eigene These nicht aufgeben will, so muß doch bei der thematischen Verwandtschaft der neugefundenen Bilder selbst mit dem Basler Altar, auch mit der oben angedeuteten Möglichkeit gerechnet werden: daß Konrad Witz noch einen Altar ausgeführt hat, der die Themen des speculum humanae salvationis oder der Allegorie der Erlösung in der Art der mystischen Schriften jener Zeit variierte. Die Frage so gestellt, könnte ich mir daher denken, daß

[1] A. a. O., Seite 64ff.
[2] A. a. O., Tafel 18 und 20.

Abb. 4. Konrad Witz Ausschnitt

die Berliner Tafel des Ratschlusses zu den St. Gallener Bildern gehört hat, mit andern Worten, daß meine Behauptung, das große Berliner Gemälde habe zum Genfer Petrus-Altar gehört, nicht zuträfe.

So sehen wir wieder, daß ein neuer Fund ein kunsthistorisches Problem in mancher Hinsicht eher verwirrt als klärt. Doch gilt dies nur in dem beschränkten wissenschaftlichen Sinne, während die absichtslose Betrachtung der neuen Tafel, bei dem Kenner die Erinnerung an genußreiche Beobachtung vor den anderen Gemälden des Meisters weckt. Besonders interessant ist der Vergleich mit den kleinen Werken.

Leider werden ja die kleinen Bilder des Meisters immer wieder bezweifelt. So kommt mir bei der Niederschrift dieses Aufsatzes das Septemberheft des Burlington Magazine in die Hand, das eine Arbeit »Conrad Witz by Willy Burger« enthält, dessen Inhalt sich aber mit der Ableugnung der Echtheit der kleinen Tafeln erschöpft. Hauptsächlich gegen das Bild des Christophorus der Berliner Sammlung (Abb. 6) richtet sich der Angriff Burgers. Burger glaubt, das kleine Gemälde könne nach einem Vergleich mit dem Basler Bilde desselben Themas nicht als echter Witz bestehen, weshalb ich mich gehütet hätte, das Basler Bild in meinem sonst so reich illustrierten Buche abzubilden. Sachlich wäre zu dieser uneleganten Verdächtigung meiner Ehrlichkeit zu sagen: mein Buch enthält nur Illustrationen zu meinen Forschungen, und niemand kann beispielsweise verlangen, daß man bei der Publikation eines neu entdeckten van Eyck den Genter Altar wieder abbildet, weil der Forscher nicht für Kinder

schreibt, sondern für solche, die das Bildermaterial kennen und die hundertmal abgebildeten Hauptwerke der Meister auf dem Bücherbrett zu stehen haben. Überdies habe ich die Abbildungen in dem weitverbreiteten Tafelwerk Grabers mit Angabe der Nummern zitiert, obgleich das Gemälde auch in fast jeder deutschen Kunstgeschichte abgebildet ist.

Endlich glaube ich, daß eine Forschungsweise, die sich auf Abbildungen stützt oder an Abbildungen Forschungsresultate kritisiert, bedenklich ist. Es scheint mir daher verdächtig, wenn ein Gelehrter das Fehlen einer Abbildung so wichtig nimmt.

Burger stellt nun fest, daß die beiden Christophbilder recht verschieden sind und findet alles auf dem Basler Bilde schön, auf dem Berliner Bilde schlecht. Das Berliner Bild sei gleich der Kreuzigung ebendort und dem Neapler Bild schlecht und unbestimmt gezeichnet und die Wiedergabe des Wassers sei von »erstaunlicher Ungeschicklichkeit des Pinselstrichs« im Vergleich zu der Meisterschaft des Basler Christophbildes. Ein schönes Wort der Anerkennung für den Restaurator, der fast die ganze heute sichtbare Wasserfläche des Basler Bildes gemalt hat mitsamt den Händen.

Ich bemerke ausdrücklich, daß es sich hier nicht um einzelne reparierte Stellen handelt, sondern um eine vollständig moderne Malerei, wie ich auch in meinem Buche (Seite 44) mitgeteilt habe. Allerdings habe ich dort geschrieben, das Bild sei »in einem Grade übermalt, daß man schließlich zu der Überzeugung gelangt, es müsse doch noch viel darunter erhalten sein«. Deutlicher gesprochen: »die erstaunliche Ungeschicklichkeit des Pinselstrichs« des Restaurators läßt uns die Hoffnung, daß bei Entfernung der Malerei des Wassers und der Hände doch noch Teile von der Malerei des Konrad Witz zutage kommen. Vorerst ist aber der sichtbare Pinselstrich der eines schwachen Malers des 19. Jahrhunderts.

Das Berliner Christophbild entbehrt der Qualität, sagt Burger; ich brauche die negativen Urteile Burgers nur in das Gegenteil zu verwandeln, um meine Auffassung von der Qualität zu kennzeichnen. In diesem Zusammenhange habe ich auch kein Bedenken auf die Ähnlichkeit der Landschaft des St. Gallener Bildes mit der Berliner Landschaft hinzuweisen. Die Häuserzeichnung ist sehr verwandt, hier wie dort kleine Reiter im Hintergrunde. Endlich zeigt das Gefält des links knienden Engels auf der Geburt ähnliche Faltenknoten wie der wehende Mantel des Berliner Christophorus. Nach Burger ist das Christophbild in Berlin erst in der späten Zeit des 15. Jahrhunderts gemalt worden, der Naturalismus einer Mondnacht sei der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts fremd und käme erst bei Bouts vor. Nun handelt es sich aber gar nicht um die naturalistische Darstellung einer Nacht, etwa wie bei Geertgen, sondern das Bild ist nur dunkler gehalten, Horizont und Himmel aber wie im dämmernden Morgen oder Abend gemalt, so wie auf der Auferstehung des Dirk Bouts in Valenzia, ein Bild, das alle Forscher ein Frühwerk des Bouts nennen, von dem wieder allgemein angenommen wird, daß er kaum nach 1410 geboren sein kann, also ein genauer Zeitgenosse des Witz war. Burger selbst nennt das Valenziabild in seiner niederländischen Malerei von 1400—1550 (München 1925) das »erste Frühwerk«, und wenn er auch das Geburtsjahr des Bouts um 1420 ansetzt — den Quellen sowie der Tatsache widersprechend, daß das Aus-

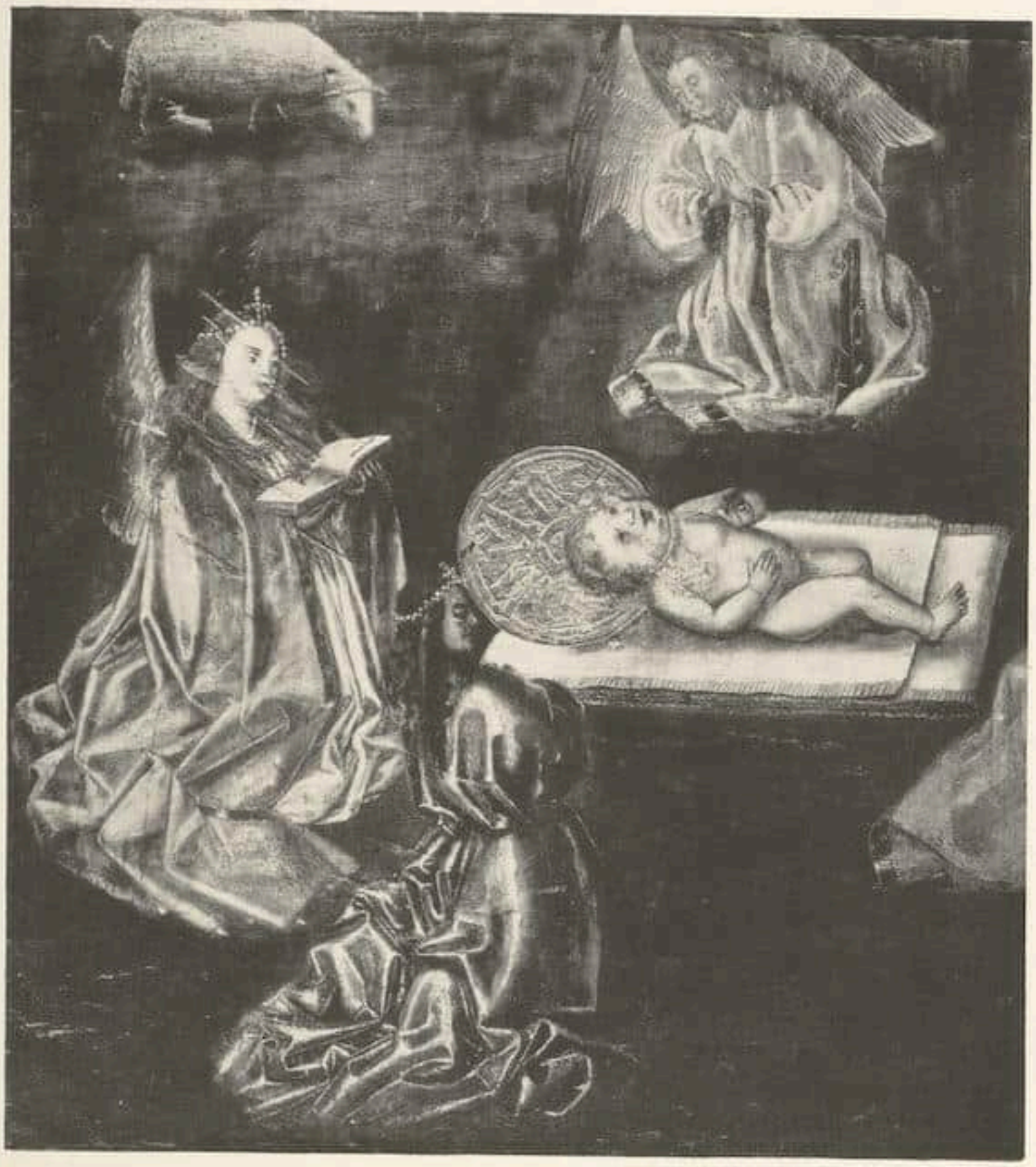


Abb. 5. Konrad Witz — Ausschnitt

sehen des Künstlers auf dem Abendmahlsaltar von 1467 das eines alten Mannes ist — Friedländer[1] glaubt, es könne das eines 67jährigen wohl sein, so käme Burger auch so zu keiner späteren Datierung des Boutsflügels der Auferstehung, als in die vierziger Jahre, denn das Valenziabild soll ja das »erste Frühwerk« sein[2].

Es ist merkwürdig, daß der Verfasser einer niederländischen Geschichte der Malerei von 1400—1550 das Berliner Christophbild wegen der Zeichnung des Wassers an das Ende des 15. Jahrhunderts setzen will, während die einzige schlagende Analogie zu dieser Zeichnung des Wassers sich auf der berühmten Turiner Eyck-Miniatur (Abb. 7) befindet, die im ersten Viertel des 15. Jahrhunderts entstanden ist, eine Ähnlichkeit, die um so weniger überraschen darf,

[1] Die Altniederländische Malerei. Bd. III, Seite 15. Berlin 1925.

[2] Die Möglichkeit, daß Bouts erst 1420 geboren ist, muß zugegeben werden. Dies wäre aber das allerspäteste Datum.

Abb. 6. Konrad Witz — Der hl. Christophorus
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

als ja auch die anderen kleinen Gemälde des Witz auffallende Beziehungen zum Eyck-Stil aufweisen[1]. Man muß daher die Burgersche Behauptung geradezu umkehren, um sie mit den Tatsachen in Einklang bringen zu können: das Berliner Christophbild zeigt einen so frühen Stil naturalistischer Naturbeobachtung, daß es im Oeuvre des Konrad Witz eher altertümlich erscheint. So hat man ja auch ganz folgerichtig das kleine Neapler Bild wegen ähnlicher Eigenschaften dem Meister abgesprochen und einem älteren Meister gegeben, obgleich man sich dann nach dem geistreichen Worte eines Kenners sagen muß: Was bleibt denn von der genialen Leistung des Meisters übrig, wenn stilistisch so ähnliche Bilder teils einem Vorgänger, teils einem Nachfolger gegeben werden können?

Das Christophbild kann nicht hoch genug gewertet werden als eine Stilbrücke zwischen den kleinen Tafeln. Seit kurzem hat die Leitung des Kaiser-Friedrich-Museums die kleine Kreuzigung des Meisters neben das Christophbild gehängt. Nun ist es leicht zu sehen, wie Formen, Farben, ja die Bildmotive sich ähnlich sind, so ähnlich wie man dies nur von einem Maler erwarten kann, der nicht der Routine verfallen ist.

Seitdem Bayersdorfer erkannt hatte, daß das Neapler Bild von Konrad Witz gemalt ist, ergaben sich die neuen Bestimmungen der kleinen Bilder zwangsläufig und stellen keine große stilkritische Leistung dar. Den Zweiflern bleibt

[1] Wendland, a. a. O., Seite 97.

daher nur eine Position: Bayersdorfers Entdeckung zu bekämpfen, denn die kleinen Bilder gehören zusammen.
Auch dies gibt zu denken: Jedes der neugefundenen kleinen Bilder schließt sich nicht nur an das andere kleine an, sondern zeigt immer neue Zusammenhänge mit den großen Bildern. Sind nicht zum Beispiel die zeichnerischen Übereinstimmungen der kleinen Christophfigur mit den Ruderern des wunderbaren Fischzuges in Genf (Tafel 32 und 33 meines Buches) überraschend? Wie kommt es, daß man dieselben Hände bei dem kleinen Christophorus beobachtet, die man von dem Basler Altar kennt und die für den Meister so charakteristisch sind? Ist der Maler des Neapler Bildes ein Vorgänger des Malers des Basler Altares gewesen, so möge man ihm, als dem eigentlich schöpferischen, den Vorrang geben, ist er aber ein Nachahmer aus der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, wie es Burger will, so mögen sich die Verfechter dieser Theorie erst mit denen auseinandersetzen, die das Neapler Bild an den Anfang des Jahrhunderts stellen. Mittlerweile werden sich die Anhänger Bayersdorfers abwartend verhalten und weiter den Meister der kleinen Bilder Konrad Witz nennen.

Abb. 7. Eyck-Miniatur aus dem Turiner Stundenbuch (vor 1417)

DIE FRÄNKISCHE MALERFAMILIE URLAUB

VON HERMANN GUNDERSHEIMER

Im Würzburger Kunstverein veranstaltete Dr. Sedlmaier vor seinem Weggang nach Rostock eine für die Kenntnis süddeutscher barocker Malerei höchst beachtenswerte Ausstellung. Die fränkische Malerfamilie Urlaub wurde in ihren bedeutendsten Mitgliedern durch eine große Zahl meist in auswärtigem Privatbesitz befindlicher Gemälde und Handzeichnungen repräsentiert. Über die Grenzen fränkischer Kunstgeschichte hinaus kommt dieser Veranstaltung nicht nur durch die Qualität der zur Schau gestellten Stücke Bedeutung zu, sondern vielmehr durch die Beiträge, die sie zur Lösung einer der wichtigsten Tiepolofragen lieferte: Georg Anton Urlaub (1713—1759) war Schüler des Tiepolo

Abb. 1. Georg Ant. Urlaub. Studienkopf. Kreide
Würzburg, Universitäts-Sammlung

Abb. 2. Georg Ant. Urlaub. Selbstbildnis von 1735
Würzburg, Luitpoldmuseum — Pastell

in Venedig und kam mit ihm aus Italien, als Tiepolo dem Rufe zur Ausführung der Deckengemälde in der Würzburger Residenz Folge leistete. Georg Anton Urlaubs Zeichenstil hat sich so sehr dem seines Lehrers angeglichen, daß ein großer Teil seiner Handzeichnungen im Kunsthandel und in den Sammlungen Tiepolo in bestem Glauben zugeschrieben wird. Die Ausstellung darf vor allem das Verdienst für sich beanspruchen, eine deutliche Vorstellung von der graphischen Sonderart des wichtigsten aus der Familie Urlaub ermöglicht zu haben. Wie Tiepolo arbeitet er häufig mit weichen Kreiden und in ent-

schiedenen, energischen Schraffuren (Abb. 1).
Was ihn weit von Tiepolos Zeichenstil entfernt, ist die nicht ganz saubere Wischtechnik, die er in den Schattenpartien anwendet. Mit Tiepolo teilt er die Vorliebe für Dreiviertelprofile und die Neigung zu starker Isolierung des Gesichtes, ohne seinen Meister jedoch in der entschiedenen Formung der Konturen zu erreichen. Seinen Blättern haftet oft eine gewisse Leere an. Die Bildtiefe ist selten in dem Maße erschlossen, wie es die Bildinhalte erwarten ließen.
Unter den Bildern beanspruchte ein Selbstporträt in Pastell aus dem Jahre 1735, also im Alter von 22 Jahren und noch vor der Studienzeit an der Wiener Akademie entstanden, durch die ungewöhnliche Frische, die vor der Jahrhundertmitte erstaunliche plastische Festigkeit, durch seine sachliche, vom Malerischen unbeirrte Eindeutigkeit das lebhafteste Interesse (Abb. 2). Der junge Urlaub hat mit einer so ausgereiften Sicherheit den Bildausschnitt gewählt, sich so in die eigene Psyche versenkt, daß es bedauerlich bleibt, die Spuren weiterer Entwicklung missen zu müssen und ihn erst wieder mit stark von außerhalb beeinflußten Leistungen aufzufinden.

Abb. 3. Georg Ant. Urlaub. Ölskizze zum Namen-Jesu-Altarblatt von 1752
Würzburg, Luitpoldmuseum

Eine Frucht der Wiener und italienischen Schulung muß die Ölskizze zum Namen-Jesu-Altarblatt der Würzburger Dominikanerkirche genannt werden (Abb. 3). Das erhaltene Hauptblatt ist auf 1752 datiert und ist nur in nebensächlichen Dingen von der Skizze verschieden. Diese erweist nicht allein im Kompositionellen die nachwirkende Kenntnis venezianischer Barockmaler, sondern in der goldbraunen Farbigkeit eine unmittelbare Schulung des sehr vielseitigen G. A. Urlaub in Italien.
Der an gleicher Stelle veröffentlichte Kruzifixus aus der Sammlung Julius Meyer-

Ilschen[1], den Hans Hildebrandt dem Georg Anton Urlaub zuzuschreiben geneigt war, schloß sich aus der Reihe der Werke dieses Malers aus. Dagegen erwies sich mit großer Sicherheit die Autorschaft des Johann Andreas Urlaub (1735 bis 1780), der, gleichfalls Schüler der Wiener Akademie, der Schöpfer einer großen Reihe von Werken ist, von denen bisher nur Bilder aus der Zeit seines späten, verdorrten Stiles bekannt waren. Der außerordentlich qualitätvolle Kruzifixus bezeichnet die frühe Stufe des später sehr verflachten Malers.

Neben Georg Anton Urlaub ließ sich vor allem Georg Karl Urlaub (1749—1809), der seit 1775 in Frankfurt, Hanau und Marburg tätig war, als Persönlichkeit fassen. Seine kleinfigurigen Porträts, meist in Parklandschaften, zeigen ihn als liebenswürdigen Meister des letzten Rokoko und des frühen Klassizismus.

Bisher völlig unbekannt war der in Bamberg 1744 geborene und in Mainz 1788 verstorbene Georg Anton Abraham Urlaub, dessen Selbstbildnis von brillanter Farbgebung einen nicht unbedeutenden Porträtisten verrät (Abb. 4). Seine Werke konnten bisher mit Sicherheit nicht benannt werden. Die malerischen und koloristischen Qualitäten des Selbstporträts berechtigen, einen sehr begabten Künstler des späten achtzehnten Jahrhunderts in ihm zu erblicken. Eifriger Forschung bleibt es vorbehalten, in den Museen und Sammlungen die nötige kritische Sichtung der zahlreichen Urlaub-Bilder und -Zeichnungen vorzunehmen und so die Unklarheiten, die in der Kenntnis einer der interessantesten Malerfamilien des fränkischen 18. Jahrhunderts noch herrschen, lösen zu helfen.

[1] Cicerone, 1926, S. 289.

Abb. 4. G. A. Abraham Urlaub Selbstbildnis
Privatbesitz

Archipenko Porträt Furtwängler. 1926

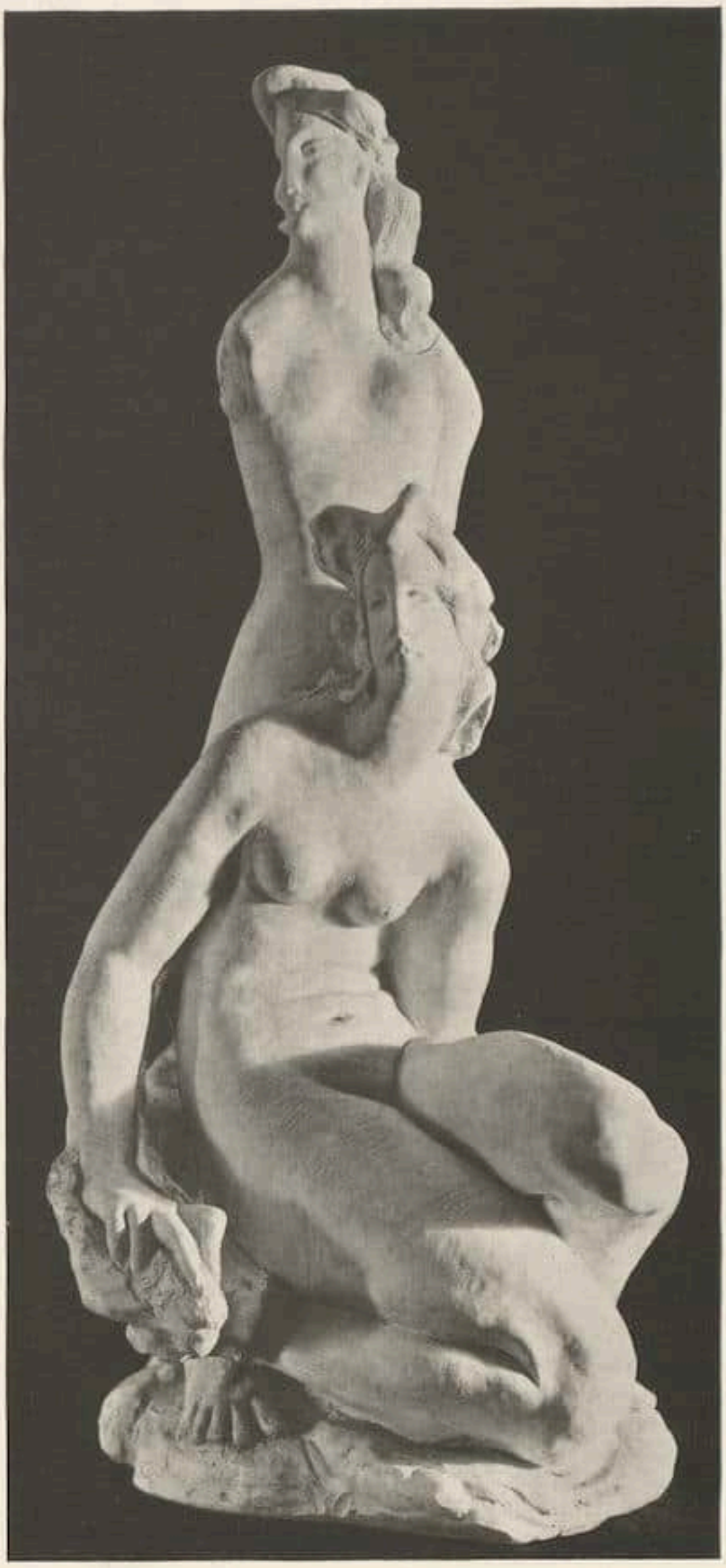
NEUE ARBEITEN VON ARCHIPENKO

VON ERICH WIESE

Europa hat 1923 mit der Übersiedlung Archipenkos nach New York einen seiner anregendsten Künstler verloren. Von seiner Produktion der letzten Jahre hat man seither bei uns nichts zu Gesicht bekommen. In den letzten internationalen Ausstellungen in Deutschland war er mit älteren Werken und nicht immer gut vertreten. Bekanntlich verabschiedete er sich von der Alten Welt mit einigen Porträts, die ihn länger, als er es vorhatte, in Frankfurt zurückhielten; ja, diese Aufträge waren fast eine Versuchung für ihn, die Reise ins Ungewisse aufzuschieben.

Amerika lähmt ihn zunächst. »Untätigkeit hat mich hier wie eine Krankheit überfallen[1].« Und »L'Amer pays« parodiert er. Ihn, den Westeuropäer, kommt die Umwertung vieler Werte in diesem Lande bitter an. Eckeners Ankunft in New York reißt ihn aus seiner Lethargie, die gewiß nicht zuletzt eine Folge der andersartigen Einstellung Amerikas zur Kunst und der daraus erwachsenden Forderungen war. Denn seine ersten Arbeiten drüben scheinen wieder Porträts gewesen zu sein; in fast klassizistischer Ein-

[1] Die Brief-Zitate wurden aus dem Französischen übertragen.



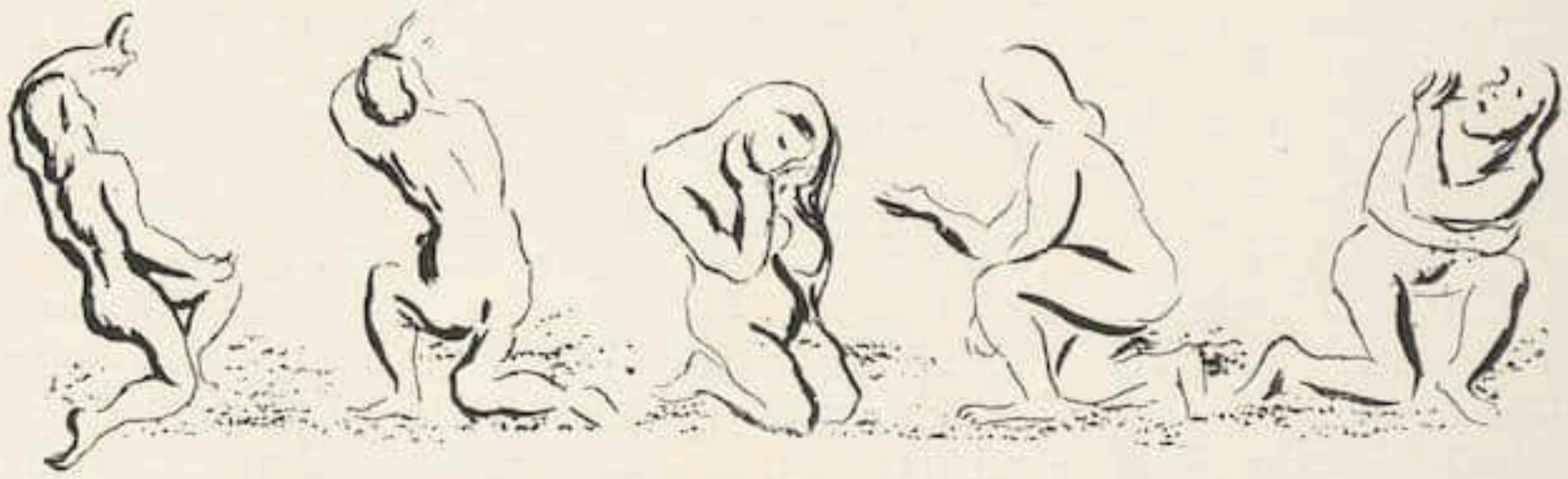
Archipenko Terrakottagruppe. 1926

Archipenko Porträt Mengelberg. Bronze. 1926

stellung modelliert er den Staatssekretär Hughes und den Senator Medill McCormick. 1924 schon gibt er in der Kingore Gallery einen Überblick über sein bisheriges Werk. »Ich wundere mich sehr, daß ich überhaupt Erfolg in diesem Lande habe.« Und dieser Erfolg scheint nicht allein auf Sensation gegründet. Archipenko faßt Fuß in der Neuen Welt, wie er glaubt, auf lange Zeit. Bei seinem natürlichen Instinkt für technische Dinge, die ihm als einem wahrhaft modernen Menschen untrennbar auch zu einer lebendigen Kunst gehören, darf diese Entwicklung nicht überraschen. Er greift wie immer auch

hier das Problem wieder praktisch, erfindet die »peinture mobile«. »Diese Erfindung wird eine Umwälzung in der modernen Kunst hervorrufen; denn diesmal sind die bewegenden Kräfte greifbar, nicht bloße Vorspiegelung wie beim Futuristen oder Kubisten.« Über diese Erfindung ist in europäischen Zeitungen sensationell, aber unsachlich berichtet worden. Man wird sie hoffentlich bei der großen Ausstellung, die Archipenko 1928 durch die Großstädte Europas zu schicken gedenkt, auf ihre Bedeutung nachprüfen können. Inzwischen gibt der Katalog einer Ausstellung, die jetzt durch Amerika wandert, Aufschlüsse über die sonstige künstlerische Tätigkeit des Bildhauers in Amerika. In einigen der (in Photos und Reproduktionen vorliegenden) Arbeiten haben die in den Zeichnungen der letzten europäischen Jahre schon in Angriff genommenen Probleme plastische Gestalt gewonnen. Die Übersteigerung des Körperlichen im einzelnen und seine Bindung in die Einheit einer monumentalen Komposition zeigt die Gruppe zweier Frauen, stärker vielleicht noch die aus drei Figuren aufgebaute Gruppe »Das Ende«. Diese »Bozzetti« haben etwas von der Wucht ihrer barocken Vorgänger. Die Idee der plastischen Darstellung des Umraums, der Luft, und zwar da, wo eine Betonung der Form beabsichtigt wird, ist folgerichtig und wirkungsvoll in einer Bronzebüste: Angelica (Variation 6) sichtbar gemacht. Neben solchen neuen Schritten, die von Figurenbildern gleicher Absicht begleitet werden, entstehen nach wie vor schönlinige Konkavkörper, bei denen die Melodie der Umrisse und Binnenformen ebenso berauscht wie die seidige Politur der Oberfläche und die Sprache des Materials. Der Weg birgt die Gefahr der Schematisierung der Form in sich. Aber die Vitalität dieses unbändigen Bildhauers schleudert sie mit ungestümen Taten von sich. Die Dirigentenporträts von Mengelberg und Furtwängler sind solche. Hier ist Rodin nicht mehr im Spiel (ein Vergleich lehrt, wie »klassisch« er dagegen war), dennoch die Impression; aber sie ist plastisch so auf das Expressive zusammengedrängt, daß man angesichts dieser Bildnisse von einer restlosen Verschmelzung beider Kunstabsichten mit dem Ergebnis gesteigerter Verlebendigung sprechen darf. Nach Kurven von solchem Ausschlag, mögen sie scheinbar abirren von dem »der Ordnung zuliebe« mit scharfem Verstand vorgeschriebenen Normalweg der Entwicklung, nach solchen Leistungen darf man auf weitere begierig sein. Bewegung fördert.

Die Aufnahmen der wiedergegebenen Arbeiten stammen von Stephen G. Cleveland, New York.



Robert Genin. Akte

»Kölner Borte« mit Maria Magdalena, gewebt und gestickt. Köln, um 1480
Staatliche Gewebesammlung Krefeld

RUNDSCHAU

DAS NÜRNBERGER DÜRER-JAHR 28

Am 10. April, abends, wird Heinrich Wölfflin im großen Rathaussaal die Festrede auf Albrecht Dürer halten, die das Dürer-Gedenkjahr für den Kunstfreund einleitet. Am nächsten Vormittag findet im Germanischen Museum die feierliche Eröffnung der Dürer-Ausstellung statt, zu der die Originalwerke des Meisters aus aller Welt, selbst aus Amerika, dargeliehen wurden. So reich diese auch aus den öffentlichen und privaten Sammlungen in Europa zusammenkommen, wird doch der besondere Reiz dieser Ausstellung darin bestehen, daß sie zum erstenmal den gesamten Umkreis Dürerschen Schaffens, den Boden, auf dem die Kunst des Meisters erwachsen ist und nicht weniger auch die Einflußsphäre, die ihn bei seinem frühen Schaffen berührte, offenbar macht. Es ist nämlich den Veranstaltern gelungen, eine Reihe der wichtigsten Altäre aus entlegenen Kirchen herbeizuschaffen, die von der Hand oder aus der Werkstatt des Michael Wohlgemut stammen, bzw. dem Haus Pleydenwurff nahestehen, deren beiderseitige Einflüsse beim jungen Dürer spürbar sind. So ist der Hersbrucker Altar zur Stelle und der Hochaltar aus der Heiligen Kreuzkirche, der eine Originalarbeit Wohlgemuts darstellt. Auch sind der Altar aus Straubing von 1480 und der berühmte Crailsheimer Hochaltar aus der Johanniskirche mit den Figuren von Wohlgemut zur Stelle.

Außerordentlich wichtig erscheint in diesem Zusammenhang auch die Gestalt des Dürer-Schülers Schäuffelein, dessen Altar aus dem Museum in Nördlingen und dessen Bewei-

nungsbild aus der Stadtkirche daselbst zu nennen sind. Ähnlich bedeutsam der Chrispinus-Altar aus St. Martin in Schwabach, in dem man ein Werk des jungen Hans Baldung vermuten darf.

Diese Ausstellung wird also eine große kunstgeschichtliche Aufgabe erfüllen, und es ist ein schönes Zeichen der Zeit, daß die Bedeutung derselben gerade vom Auslande nicht verkannt wurde.

Auch die am 12. April zu eröffnende Ausstellung „Deutsche Kunst der Gegenwart 1928 Nürnberg" ist in diesem Zusammenhang nicht zu übersehen, denn sie verfolgt das Ziel, einen wirklichen Querschnitt durch das Kunstschaffen unserer Zeit zu geben und wird ca. 500 Originalwerke aller wichtigen deutschen Künstlerpersönlichkeiten vereinigen. B

DIE SAMMLUNG BERGSTEN FÜR STOCKHOLM

Die aus mehr als fünfzig Gemälden und einigen Skulpturen bestehende Sammlung des österreichischen Generalkonsuls in Stockholm Karl Bergsten, die bis in die jüngste Zeit hinein ständig erweitert worden ist, ist von ihrem Besitzer der Stadt Stockholm als Geschenk angeboten worden. Die Sammlung — eine der bedeutendsten Privatgalerien in Schweden überhaupt — enthält Werke von Tizian (darunter ein erst kürzlich erworbenes Exemplar der „Toilette der Venus", das bereits in der Sammlung der schwedischen Königin Christine, später in der Sammlung Orleans war), Bonifazio, Veronese, Guardi, Canaletto, Tiepolo, Murillo, Velazquez, van Dyck, Jor-

Teil einer »Kölner Borte« mit Maria und Johannes unter dem Kreuz, gewebt und gestickt. Köln, nach 1450
Geheimrat Dr. Richard v. Schnitzler, Köln

daens, Teniers, Bol, Aelbert Cuyp, Flinck, Goyen, Sal. v. Ruisdael u.a. Es ist wohl kein Zweifel, daß die Stockholmer Stadtverwaltung dieses geplante, großzügige Vermächtnis annehmen und die Sammlung im neuen Stadthaus am Mälarsee aufstellen wird. Ein Katalog der Sammlung Bergsten, von Karl Madsen bearbeitet, ist 1925 erschienen. S

★

„DIE KÖLNER BORTE" IM KÖLNER KUNSTGEWERBEMUSEUM

Die „Kölner Borte", lange Zeit mehr ein Sammler- und Kunsthändlerbegriff, ähnlich dem der „koptischen Stoffe", sucht durch diese Ausstellung von ihrem berechtigten Vorhandensein als wissenschaftlicher Begriff zu überzeugen. Insbesondere durch die Forschungen Wittes (vgl.: Die liturgischen Gewänder der Sammlung Schnütgen, Berlin 1927) hat gerade in letzter Zeit die Frühgeschichte der Kölner Borte so feste Umrisse angenommen, daß mit Erfolg versucht werden konnte, ihre Entwicklungsgeschichte von diesen Anfängen gegen Ende des 13. Jahrhunderts bis in die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts lückenlos zu demonstrieren. Die Fülle des für die Ausstellung zusammengetragenen Materials (Kunstgewerbemuseum, Schnütgen-Museum, Diöz.-Museum, Rhein. Museum in Köln; Staatl. Gewerbesammlung, Krefeld, Hess. Landesmuseum, Darmstadt; die Kölner Kirchen und der Kölner Privatbesitz haben Stücke beigesteuert) ermöglicht erstmalig eine überzeugende, an der Technik und an der Musterung orientierte Gruppierung und einen Eindruck von der großen Mannigfaltigkeit dieser über zwei Jahrhunderte in Köln blühenden „Industrie". Als „Industrie" ist diese Art textilischer Betätigung (in der Frühzeit, bis etwa in die Mitte des 15. Jahrhunderts, werden die Borten ausschließlich gewebt, später meist überstickt und durch Malerei und Applikation technisch

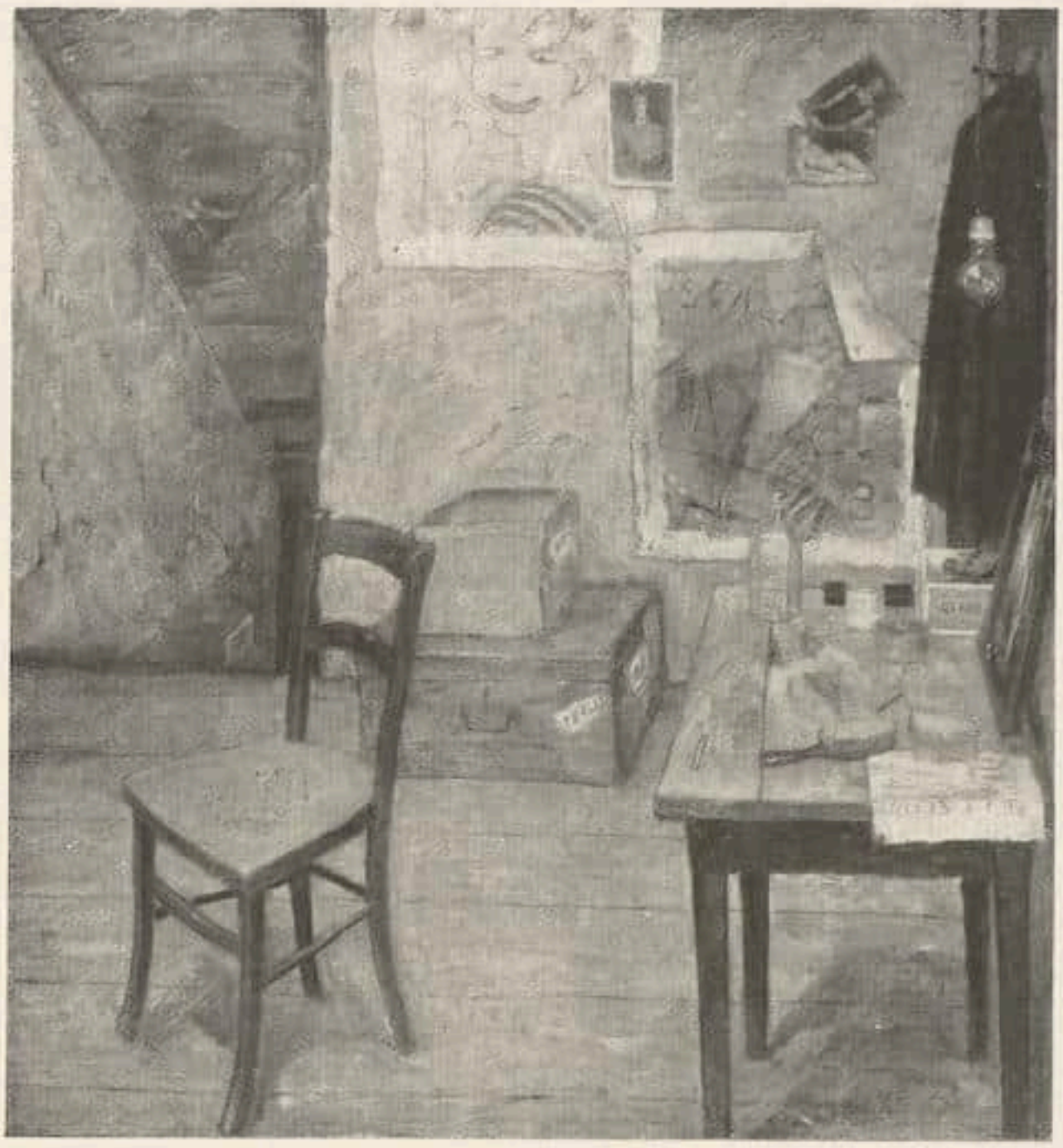
Teil einer »Kölner Borte« mit Schutzmantel-Ursula u. Inschrift des Stifters, »herr johann pennynck« (von 1440 — 58 sechsmal Bürgermeister von Köln) von einer Kasel aus St. Cäcilien, Köln
Gewebt, gestickt und gemalt Köln um 1450

„bereichert") insofern anzusehen, als innerhalb der Zunftorganisation ausschließlich für den kirchlichen Gebrauch zum mindesten des Rheinlands und Westfalens im zähen Festhalten am „eingeführten" Typus nicht nur auf Bestellung, sondern sicherlich auch auf Vorrat gearbeitet wurde. Wenn man diese gewebten Borten mit den Stickereien des 13. und 14. Jahrhunderts vergleicht, wird der Abstand an beweglichem Erfindungsreichtum spürbar, der ja schon durch die unbeweglichere, begrenztere Technik des Webens bedingt ist. In diesem Sinne hat es gleichfalls Berechtigung, von einer Industrialisierung zu reden, da an Stelle des einmaligen, höchst individuellen Einfalls des Stickers der beliebig reproduzierbare Entwurf des Musterzeichners tritt, die Arbeit des Kopfes und der Hand nicht mehr wie in den frühen Stücken eine unlösliche Einheit bilden. Auch die besondere technische Eigenheit der Kölner Borten, daß, abgesehen von einigen ganz wenigen frühen Stücken des 13. und 14. Jahrhunderts, immer die Kette aus Leinen und nur der Schuß aus Seide und Häutchengold besteht, könnte man zu den industriellen Merkmalen der Borte rechnen, insofern als hier die Gesichtspunkte kaufmännischer Sparsamkeit und Dauer maßgebend waren. Doch innerhalb dieser selbstgezogenen Grenzen entfaltet sich selbst beim bevorzugten und typischen Ornament, wie z. B. dem des „Blütenbäumchens" ein Variantenreichtum, der erstaunlich ist. In der ersten Periode der Kölner Borte, die ungefähr bis zum Jahre 1450 reicht, begnügt man sich mit reinen ornamentalen, vegetabilischen, christlich-symbolischen und heraldischen Motiven, die zum Teil wie z. B. das Motiv der gegenständigen langgeschwänzten Vögel („Papageien"), durch die sizilianisch-sarazenische Weberei vermittelt, aus dem Orient stammen. Zum Vergleich ausgestellte Kölner Druckstoffe des 13. bis 14. Jahrhunderts zeigen die gleichen Motive. Erst seit 1450 liebt man es, die in Rheinland-Westfalen besonders verehrten Heiligen in halber oder zumeist ganzer Figur mit Inschriften anzubringen, bis dann in der Zeit um 1500 etwa auch die religiöse Szene, wenn auch zunächst in durchaus unillusionistischer Weise, den Schmuck der Borten bildet. Die Typik der einzelnen Figuren, erst recht die der religiösen Szenen, gibt uns einen Beitrag zur Geschichte der Kölner Malerschule, der sehr beachtlich ist. Eine Figur wie die der Schutzmantelursula auf der Kasel in St. Cäcilien, Köln reiht sich den besten Tafelbildern der Schule an. Die Kölnische Eigenart der Borten würde bei den

Porzellanfigur eines Bodhisattva
Yin Ching aus Chü Lu Hsien. Sung-Zeit
Höhe 53 cm
Ausgestellt bei Dr. Otto Burchard & Co., Berlin

späten Stücken schon rein durch den Stilvergleich mit Bildern der Kölnischen Malerschule sich ergeben, und man bedürfte gar nicht des „schlagenden Beweises" durch reichlich fließende urkundliche Nachrichten, die Herkunft aus rheinischen Kirchen und den Sammlungen Wallraf und Hüpsch, durch zahlreich angebrachte Wappen und Namen von rheinischen Adels- und Patrizierfamilien auf den Borten selbst, wodurch ein großer Teil der Stücke datierbar wird, und durch die besonderen Hinweise, die die Ikonographie der Heiligen gibt. Schließlich beweist die Gegenüberstellung mit der „Florentiner Borte" des 14. bis 16. Jahrhunderts, die in der Ausstellung unternommen wird, die lokal begrenzte Eigenwüchsigkeit der „Kölner Borte", die den Mut und die Kraft zu dieser Isoliertheit aus der unvergleichlichen künstlerischen und wirtschaftlichen Blüte der Stadt im Mittelalter zieht.

Ernst Scheyer



Dietz Edzard — Artisten-Garderobe

Ausgestellt in der Galerie Flechtheim, Berlin

BERLINER AUSSTELLUNGEN

Kolbes Beethoven / Dietz Edzard / Paul Kleinschmidt / Franz Heckendorf usw.

Unter den acht Entwürfen zu einem Beethoven-Denkmal, die als das sehr unbefriedigende Ergebnis eines überhasteten Wettbewerbs vor etwa einem Jahr zur Diskussion standen, erschien neben der Lösung Edwin Scharffs die Figurengruppe Georg Kolbes immerhin als geeignete Grundlage zu weiterer Beschäftigung mit der Aufgabe. Man kann sehr verschiedener Ansicht darüber sein, ob diese Aufgabe zu den besonders aktuellen und sinnvollen gehört. Ob sie nicht einer schon fast anachronistischen Verzierungssucht entstammt, der jeder freie Platz ein Dorn im Auge ist. Zwar kursieren die Schlagworte einer rationalistischen Architekturästhetik allenthalben, gerade auch die Parolen der neuen Städtebaugesinnung; aber daß die Zeit der Statuen vorbei ist, möchte man nicht wahr haben. Ferner könnte eingewendet werden, daß jedenfalls der Künstler am wenigsten zu seinem Nachruhm ein Monument braucht, — sein fortlebendes Werk nämlich bezeugt ihm seine Unsterblichkeit. Ein modernes Beethoven-Denkmal wäre höchstens als feierlicher Raum vorzustellen, stets und jedem Eintretenden geöffnet, in dem immerdar seine Musik von den besten Phonoapparaten zu Gehör gebracht würde. Doch das nebenbei. Kolbe hat seinen ersten Entwurf wesentlich weitergebracht und stellt die endgültige Fassung inmitten anderer neuer Arbeiten jetzt bei Paul Cassirer vor. Man kann nur mit Achtung von diesem beschwingten Werk sprechen, das sich nun als Trias aufrechter Gestalten in sehr feiner rhythmischer Abstufung darstellt, als das musikhafte Aufsteigen einer jugendlich gespannten Nacktfigur, der ein sinnender und ein rufender Genius das Geleite geben. Der schwebende Wuchs des Ganzen, sein halbgelöstes Sichregen offenbart die subtilste Bildnerhand. Dennoch vermag ich mich nicht zu dieser nur wieder allegorisierenden Konzeption zu bekennen, die das geistige Wesen Beethovens zudem nur partiell erfaßt. Der

beinahe boxerisch faustende Gestus der Hauptgestalt bleibt bloße Wuchtpointe, sonst viel schaumige Vibration, nichts aber von dem spezifischen Feuer und Ungestüm, von der düster rollenden Tiefe der Tonwelt, der hier ein Gleichnis errichtet sein soll. Außerdem eignet sich das ganz reliefhaft komponierte Werk wenig zu der vorgesehenen freien Aufstellung. Es sind doch erst die ruhig belebten, klugen Antlitze, die schmalen Körper steil in sich hängender Einzelgestalten wie jenes „Einsamen", die wunderbar lose und suggestiv aufs Blatt geworfenen Bewegungsstudien ringsum, die Kolbes Außerordentlichkeit unbedingt erweisen. Gerade von dem Monumentalbildner Kolbe kann auch diese durch Freunde und Autoritäten propagatorisch betonte Veranstaltung nicht recht überzeugen. *

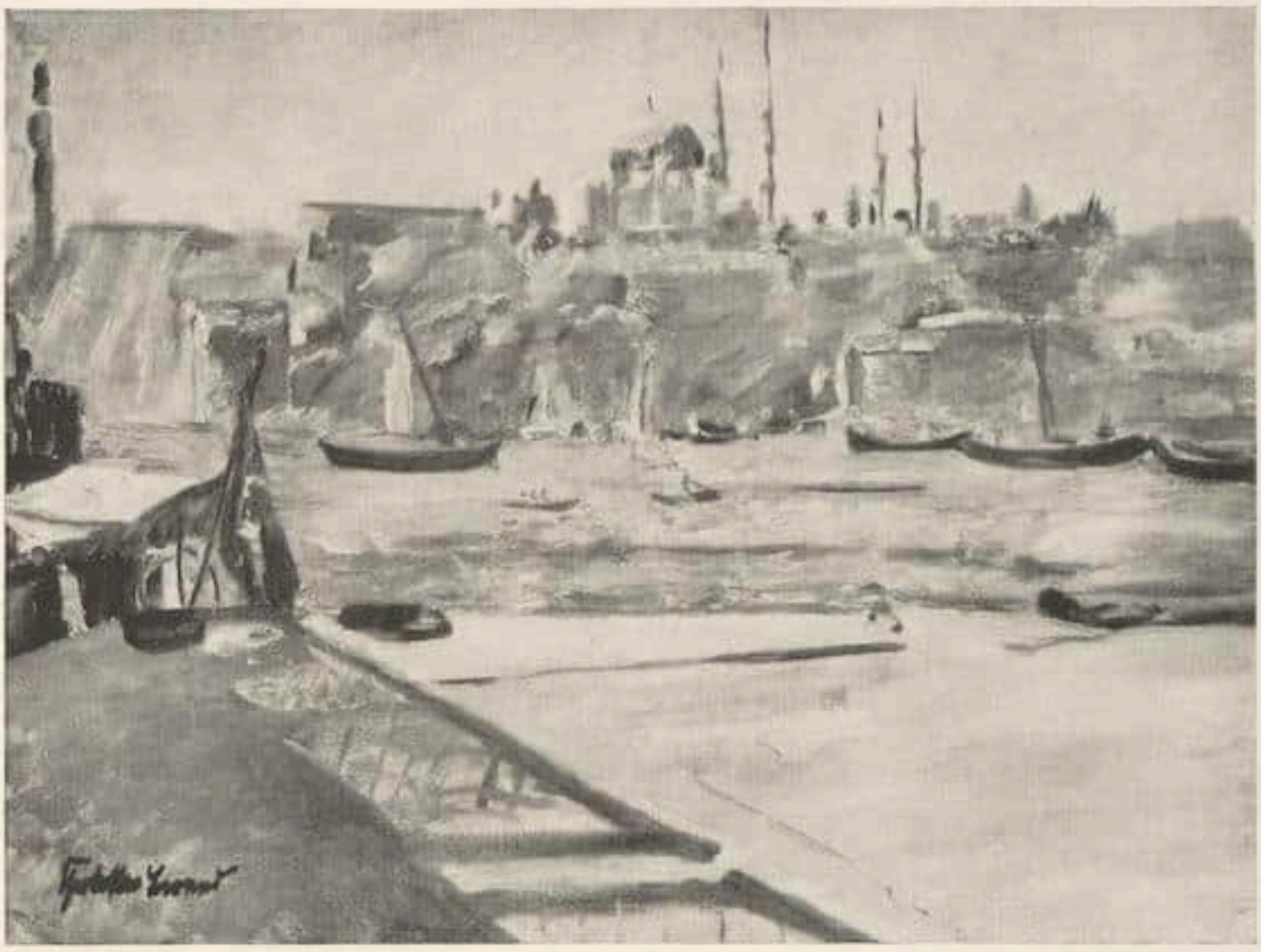
In der Galerie Flechtheim bereitet Dietz Edzard die angenehmste Überraschung, denn er ist von seiner fade andächtelnden, pseudolochnerischen Art durchaus abgekommen, ein Maler geworden, der kein anämisches Schema des Zarten mehr braucht, sondern frei und geistreich aus sprühendem Blaßbunt heraus das Fluidum und die schillernde Öde einer Artistengarderobe, den transparenten Reiz eines Frauenkopfes oder die verschwitzt-zerschminkte Verschmitztheit des dummen Augusts zu entwickeln weiß. Manche seiner kleinen schneehellen oder sonnigen Landschaften sind von einer inspirierten Unwillkürlichkeit der leichten Hand, die entzückt. — Kontrastierend hängt Flechtheim die immer noch monströs überschwappenden Damen und fettschenkeligen Kunstreiterinnen von Paul Kleinschmidt dazu, deren wenig appetitliche Korpulenz nicht unempfänglich machen sollte für den Elan und leckeren Lüster der schlammig strudelnden Farbmaterie. Eigenart des Bildaufbaus und Rhythmik des Pigments sind vollends in den lukullischen Stilleben dieses Malers nicht zu übersehen. Freilich dreht er noch gar zu gern Locken ins Bild, das Spielerische ist seine Gefahr. *

Auf sehr guten Wegen befindet sich auch Franz Heckendorf, wie seine Bilder in der Kunsthandlung V. Hartberg dartun. Grelle Schärfen des Kolorits sind zu farbiger Fülle gewandelt, deren Blühen einen umfangenden Schimmer nicht oder doch nur selten noch zersprengt. Ein ehedem oft automatischer Schmiß wirkt nun meist als natürliche Lockerung. Man stellt gern fest, daß der Künstler sich nicht mehr allein auf seine Virtuosität verläßt, sondern gewähltere Wirkungen anstrebt.

Dietz Edzard — Maria Orska als Effi
Ausgestellt in der Galerie Flechtheim, Berlin

Eine vielseitige, gefährlich vielseitige, aber durch alle Abschweifungen deutliche Begabung präsentiert die „Kunststube" (Matthäikirchstraße) in dem jungen H. Kupferberg. Andrerseits kann der alte Hans Herrmann in der Galerie Casper durch Aquarellskizzen koloristische Qualitäten erweisen, die man vor allzu ausgeführten großen Gemälden zu unterschätzen geneigt ist. Außerdem und vor allem gibt es hier eine bemerkenswerte Reihe von Menzel-Zeichnungen zu schauen.

Wolfradt



Charlotte Berend — Ausstellung der Berliner Sezession — Das goldene Horn

DIE BERLINER SEZESSION IM NEUEN HAUSE

Architektonisch großartigere Pläne haben sich doch nicht verwirklichen lassen, – man mußte sich bei einer offensichtlichen Kompromißlösung bescheiden. Immerhin bietet die durch einen angebauten Oberlichtsaal von erheblichen Ausmaßen zweckentsprechend erweiterte Villa der Tiergartenstraße räumlich recht gute Möglichkeiten, jedenfalls ganz andere als das bisherige Obdach am Kurfürstendamm, und durch ihre schöne Lage noch den Vorteil unmittelbaren Anschlusses an das eigentliche Kunstviertel Berlins.

Die Verfügung über ein solches Heim verpflichtet. Und wenn man die Künstler des einst von Lovis Corinth geführten Kreises aufrichtig in ihrem neuen Hause bewillkommnet, so vor allem im Sinn der Erwartungen, die sich an den Beginn eines neuen Abschnittes in der bewegten Lebensgeschichte der Sezession knüpfen. Daß es der damals von der Mehrzahl gerade ihrer vorausweisenden Persönlichkeiten verlassenen Gruppe gelungen ist, sich nicht allein bis heute zu behaupten, sondern sich nun sogar erneut zur Geltung zu bringen und die Anwartschaft auf eine zentrale Stellung im Getriebe der Gegenwartskunst präsentieren zu können, das ist gewiß eine Leistung. Aber die Mitglieder der Sezession werden sich selbst nicht verhehlen, daß solcher Kandidatur, solcher mit dem neuen Hause übernommenen Verpflichtung die Potenz der Gruppe letzthin kaum entsprochen hat. Fortwursteln ist von jetzt ab nicht mehr denkbar; die Sezession kann nicht einfach übersiedeln, wie eine Firma das Geschäftslokal wechselt, sondern muß die neuen Anforderungen vernehmen, muß zu ihren Aufgaben sich bekennen.

Dem Sinn ihres historischen Namens ist diese Vereinigung freilich entwachsen, sie betont es heute selbst. Was uns fehlt, das ist gewiß ein Zusammenschluß der Abseitigen und Losgesagten, der diese innere Haltung mit äußerster Gesinnungsstrenge wahrt und niemanden in seinen Reihen noch behält, wenn er eingegangen ist in das Gros der Anerkannten und Unbefremdlichen. Eine solche rigorose Verwirklichung des Sezessionsgedankens wird man von dem durchaus anders konstituierten Verein natürlich nicht erwarten. Was er sein will und kann, das ist vielmehr Konzentration aller irgend lebendigen Kräfte heutigen Kunstschaffens ohne Ansehen der Richtung.

Nun, auch das ist ein lohnendes Programm, wofern nicht die Zusage, das Wertvolle aus allen Lagern zu sammeln, als Titel gedacht ist, unter dem man die Outsider ablehnt, die keinem Lager angehören. Daß sich die Sezession

Charlotte Berend — Ausstellung der Berliner Sezession — Die Hängematte

jetzt redlich bemüht, ihren Kreis zu weiten, sich durch Hinzuwerbung entscheidender und auch mancher vorerst noch heranreifender Erscheinungen zu beleben, bezeugt die erste Ausstellung im neuen Hause sinnfällig, ja fast drastisch. Man gewahrt außer den gewohnten und den wenigen schon in den letzten Jahren von außen her hinzugewonnenen Künstlern nun u. a. Beckmann, Großmann, Pechstein, Schmidt-Rottluff, Groß, Kokoschka und sogar Klee, was noch ein wenig absichtsvoll anmutet, doch eben eine recht begrüßenswerte Absicht manifestiert. Nur soll die Sezession nicht wähnen, damit sei es nun getan, daß man sich die führenden Leute der jüngeren Richtungen zulegt, zum Teil gar als Mitglieder, daß man allenfalls noch eine Handvoll Unbekannter einläßt und im übrigen doch bloß den gemeinschaftlichen Bilderladen etabliert. So mühelos ist keine zentrale Position im Berliner Kunstleben zu erringen, die Gefahr der Überflüssigkeit nicht zu beseitigen. Ganz andere Anstrengungen wird das von jedem Beteiligten wie von der Gesamtheit erfordern.
Der nun wieder sehr sichtbar auftretenden Sezession soll kein Zutrauen vorenthalten, keine Stützung versagt werden. Aber gerade aus diesem Entschluß heraus wird unumwunden erklärt werden dürfen, daß wir auf dieser ersten Ausstellung im neuen Hause nicht so viel beiläufige Bilder und gleich Dutzende von Stükken, die unlängst auch an anderer Stelle gezeigt worden sind, zu sehen erwartet haben. Sollen die Veranstaltungen der Sezession ernst genommen werden, so muß sich der Eindruck gewinnen lassen, daß es auch den beteiligten Künstlern wirklich ernst ist mit der Sezession. Allgemein muß in die Erscheinung treten, daß jeder von ihnen die Zugehörigkeit als Verantwortung empfindet. Außerdem wird man neben bloßen Mitgliederausstellungen in diesen Räumen auch ideell geschlossene Veranschaulichungen statthaben lassen müssen, die nicht von einem Verein unternommen scheinen, der seine eigenen Interessen verfolgt, sondern von einer Institution, die dem geistigen Leben zu dienen sich bestrebt. Eine solche Ergänzung des Arbeitsprogramms wird gewiß auch den unmittelbaren Vereinsinteressen nicht abträglich sein. Insbesondere dürften intensive Be-

Karl Albikker Frauenbildnis
Ausstellung der Berliner Sezession

nühungen um die wagende Jugend, um die Talente ohne allen Namen dem Prestige der Sezession nur frommen. Ob allerdings eine aus Künstlern bestehende Jury das geeignete Instrument ist, solche Bemühungen mit Erfolg aufzunehmen, das wäre einmal ernstlich zur Diskussion zu stellen.

Auf dieser Ausstellung nun finden sich Werke manchen Ranges, wobei die Altzugehörigen durchaus nicht immer von den Vertretern einer ausgesprochenen Moderne in den Schatten gedrängt werden. Zu den erfreulichsten Tatsachen gehören die durch ihre blutvolle Frische herausleuchtenden Beiträge der Charlotte Berend, die energischen Landschaften Krauskopfs, Stilleben von Bondy und Röhricht, Steinhardts Fabrikhof, Rummelplatzszenen von Huth und Heuser, die Arbeiten von Großmann, Schmidt-Rottluff, Huber, Crodel, Albiker und von der Sintenis, die dem Gesamtniveau vor allem zugute kommen. Eine für uns neue Erscheinung von überragenden Qualitäten ist der Schweizer Albert Kohler, der durch den rötlichen Schmelz seiner Bilder besticht. Auch von Seiffert-Wattenberg möchte man etwas erwarten, während sich Döbel, Jacobi und Gawell bereits bestätigen.

Wolfradt

KÄTHE-KOLLWITZ-AUSSTELLUNG IN MOSKAU

Das Kupferstichkabinett des Moskauer „Museums der Schönen Künste" hat in Gemeinschaft mit der „Staatsakademie der Kunstwissenschaften" in die Serie seiner periodischen graphischen Ausstellungen — die nächste soll Dürer gewidmet sein — eine Kollwitz-Schau eingerückt, zu welcher der 60. Geburtstag der geschätzten Künstlerin, sowie der Besuch, den sie vor kurzem der Hauptstadt Sowjetrußlands abgestattet, besondern Anlaß gaben. —

Es braucht wohl kaum darauf hingewiesen zu werden, daß die Kollwitzschen Graphiken sich schon rein thematisch im Lande der proletarischen Diktatur großer Popularität erfreuen, und viele dieser ausgezeichneten Blätter sind wiederholt in russischen Zeitschriften reproduziert, welche der deutschen Künstlerin Aufsätze gewidmet hatten. Wenn demnach die Ausstellung mit ihren 60 Nummern nicht allzu viel Neues brachte, so bot sie im Ganzen einen übersichtlichen Querschnitt durch das Schaffen, beginnend mit den frühen Radierungen illustrativer Art und abschließend mit den fast skulptural geschlossenen Holzschnitten der Nachkriegsjahre, sowie den letzten großzügigen Lithographien, deren sparsame, verinnerlichte Gesten nie ihre starke Wirkung verfehlen. Und es fällt dem Beschauer in die Augen, daß in dem von der Künstlerin bevorzugten Frauentypus mit den hervorstehenden Backenknochen entschieden etwas Slawisches liegt, das hier heimisch anspricht. — Für den Katalog hat Prof. A. A. Sidoroff einen kurzen einleitenden Aufsatz geschrieben. — P. E.

FRANZÖSISCHE KUNST IN TOKYO 1928

Die jährliche französische Kunstausstellung (diesmal die siebente) wird vom 27. März bis 30. April in Ueno stattfinden.

Dieses Jahr wird das Luxembourg-Museum 22 Werke aus seinem Besitz leihweise zur Ausstellung schicken. Es befinden sich darunter: Leon Bonnat: Der Prophet; Bouguereau:

„Frühling und Liebe“ (Venus und Amor?); Bastien Lepage: Porträt; Charles Cottet: Ölverkäufer; Charles Chaplin: Mädchen mit Katze.

Außerdem wird das französische Kunstgewerbe in über 27 eingerichteten Zimmern Möbel und Einrichtungen zeigen, wie sie bisher in Japan noch nicht gesehen wurden. v. W

Anmerkung des Herausgebers. Immer wieder macht man die Beobachtung, wie hervorragend die französische Kulturpropaganda arbeitet, während die deutsche in entscheidenden Augenblicken immer versagt. Gerade jetzt trifft z. B. die Nachricht ein, daß der letzte Versuch einer deutschen Kunstgewerbeausstellung in Osaka, die die »Osaka Asahi-Zeitung« angeregt, an der Kurzsichtigkeit der deutschen Kreise gescheitert ist. Ein Kommentar ist in diesem Zusammenhang überflüssig. B

★

PERSONALIA

Im Haag verstarb im Alter von beinahe 70 Jahren Jan Toorop. Die große Zeit dieses Malers, da er seinen Ruhm auch in Deutschland begründete, liegt weit zurück. Es ist die Epoche seiner symbolistischen Bilder (Die drei Bräute usw.), in denen der Maler in schaurigen und krankhaften Vorstellungen schwelgt; als Bildtafeln kommen die Werke knapp am Künstlerisch-Bedenklichen vorbei. Weiter sind seine impressionistischen und pointillistischen Bilder zu nennen, mit denen er sich als Anlehner an belgische und französische Vorbilder erweist. Lebte er doch damals (1885) in Brüssel, wo er zu den Mitgliedern der 20. Gruppe gehörte. Die Wendung zum Katholizismus (Toorop trat 1905 zum katholischen Glauben über) bezeichnet den Beginn einer Epoche, die man nur irrtümlich als Erweiterung und Steigerung seines Talents ansprechen kann. In seinen kirchlichen Aufträgen (Altarbilder, Leidensstationsbilder usw.) neigt er zur Gotik, die er in unseren Tagen zu erneuern strebte. Alles in allem ist Toorop zu der Synthese zwischen Asien (er war auf Java geboren und trug mütterlicherseits in seinen Adern malayisches Blut) und Europa, die er herzustellen trachtete, nicht gelangt. Er hinterläßt in Holland keine Schule noch Richtung, nur ein paar ebenso ergebene wie schwächliche Nachahmer. H

Albert Kohler — Mutter und Kind
Ausstellung der Berliner Sezession

ZUM NEUEN BAUEN

(Wanderausstellung des Deutschen Werkbundes im Zürcher Kunstgewerbemuseum)

Zürich ist der erste Ort, an dem diese Ausstellung gezeigt wird. Sie geht dann nach Basel, Rotterdam, Prag und im Sommer nach Berlin. Von der Stuttgarter Plan- und Modellausstellung im letzten Sommer wurde die Hälfte des Materials auf dem Wege erneuter Zensur durch Mies van der Rohe, Hilbersheimer, sowie den Deutschen Werkbund beseitigt und wesentliche Lücken dafür ergänzt[1].

Es handelt sich um den ersten Versuch, einen Begriff des neuen Bauens möglichst kompromißlos zu geben. Viele werden manches wegwünschen und manches entbehren, aber der Stock ist gut. Mag man den Kopf schütteln oder man mag bejahen: Die Grundzüge des heutigen Bauwillens sind in der Auswahl zu finden.

Warum heißt die Ausstellung „Neues Bauen" und nicht einfach „Neue Architektur?" Wir haben keine Furcht vor dem Wort Architektur, aber dieses Wort hat einen begrenzten Sinn, der heute nicht mehr ausreicht. Man verbindet mit dem Begriff Architektur gewöhnlich monumentale Steinbauten, d. h. Bauten mit massiven, tragenden Mauern, während die heutigen Materialien Eisen und Eisenbeton die eigentlich tragenden Teile auf ein schmales Skelettgerüst kondensieren. Dies führt zwangsläufig zu andersartigen Formulierungen als der Steinbau mit seiner klaren Scheidung von Stütze und Last.

Der statische Begriff ist aus dem Wesen der „Architektur" nicht wegzuleugnen. Wir aber müssen heute fragen: Was ist eine Straße? Besteht eine Straße aus starren Wänden, die sie umstehen, oder gehört der durchbrausende Verkehr dazu, der bekanntlich alle Neutrassierungen nach seinen Gesetzen erzwingt? Die Straße ist in einen Bewegungsstrom verwandelt. Geleise und Zug sind vielmehr mit dem Bahnhof verwachsen, als Kuppeln oder Steinarkaden mit den Aufnahmegebäuden. Wo beginnt heute Architektur, wo endet sie? Der Eiffelturm ist so wenig „Architektur", wie die hohen Eisenschenkel der Schwebefähre in Marseille. Aber beide haben Beziehungen zu Häusern, Schiffen, Landschaft. Sie sind mit dem architektonischen Stadtbild verwachsen. Die Architektur ist aus statisch umgrenzter Monumentalität zu flexibler Dynamik geworden, die zur Feierlichkeit erstarrter Steinfassaden im schärfsten Widerspruch steht.

[1] Die Ausstellung ist inzwischen ins Gewerbemuseum nach Basel gekommen. Die Schriftltg.

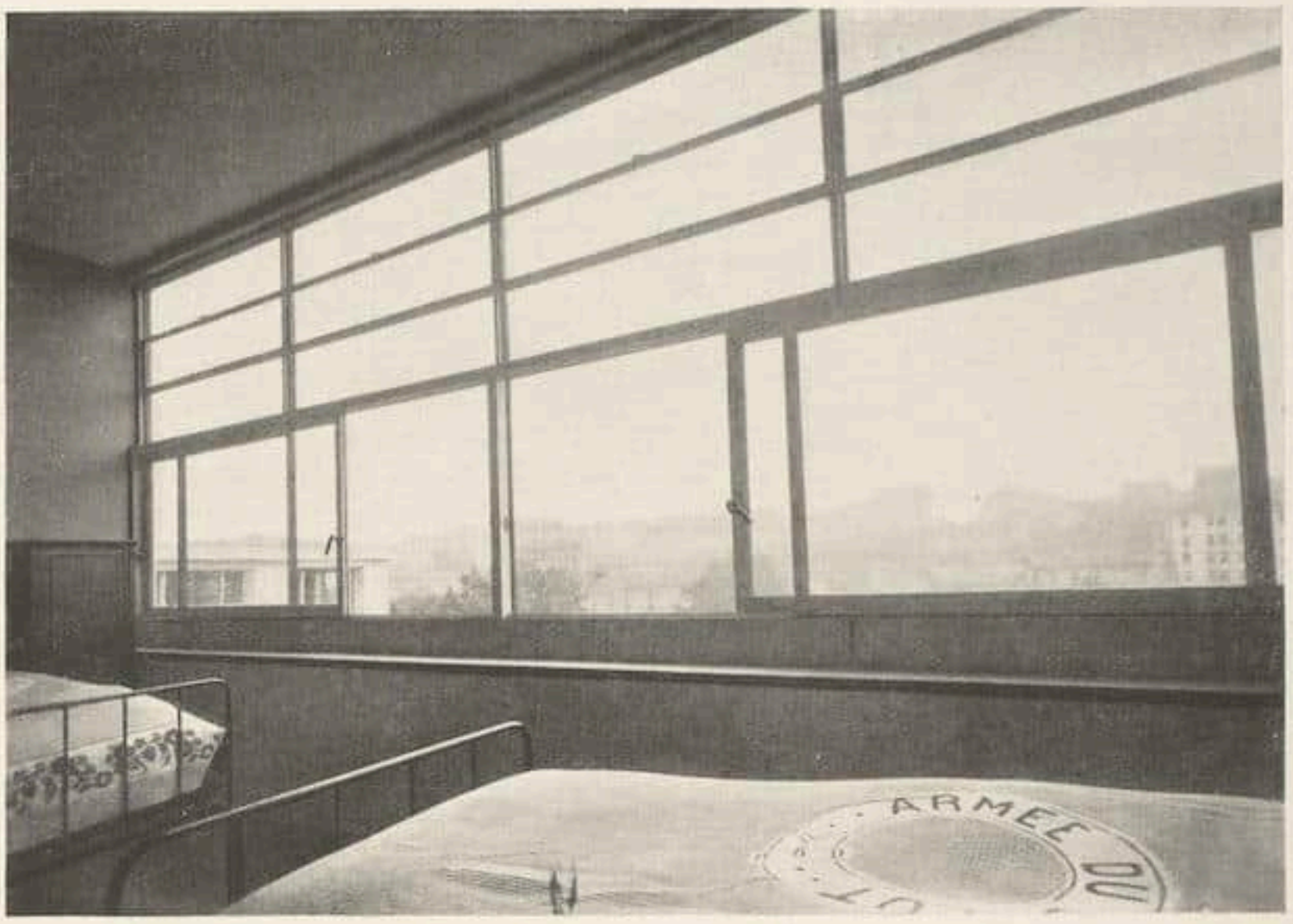
Von allen Gebieten ist das Bauen zuletzt in den Industrialisierungsprozeß hineingezogen worden. Der Übergang von handwerklicher zu industrieller oder von individueller zu kollektiver Gestaltung vollzieht sich seit hundert Jahren zwangsläufig. Es ist durchaus zu verstehen, daß die gleichen Argumente, die gegen Webstühle, Eisenbahnen, Nähmaschinen angewendet wurden, auch heute gegen das industrielle Bauen gebraucht werden. Man kann dadurch wohl das Tempo der Entwicklung zum Schaden der Allgemeinheit verlangsamen, aber auszulöschen ist sie nicht.

Die Ausstellung in Zürich wurde in folgender Weise gehängt: Im ersten und zweiten Raum die Weißenhofsiedlung in guten Vergrößerungen. Man kann hier die Bauten gleichsam ohne die vielfach bemängelte Ausführung genießen. Die Kritik an der Ausführung war zum Teil an sich durchaus berechtigt, aber unwillkürlich fragt man sich, ob dahinter nicht oft der Standpunkt sich verbarg: Ein Haus ist ein Wert für die Ewigkeit! — Die Architekten, die das neue Bauen weitergebracht haben, sind durchaus anderer Ansicht: Ein Haus muß sich in 25 Jahren amortisiert haben! — Wenn man innerhalb der Werkbundsiedlung selbst den Unterschied zwischen der ältern und jüngern Generation festlegen will, so braucht man nur das Mietshaus von Peter Behrens im zweiten Raum — vielleicht nicht ohne Zufall etwas hoch gehängt — mit dem leichten Eisenskelettbau von Mies van der Rohe zu vergleichen: Auch das Mietshaus ist aus der Burg, die es heute in den meisten Fällen noch darstellt, in ein leichteres Gebilde umzuschaffen. Im Eisenskelettbau, der durchaus jedem Mieter die individuelle Freiheit läßt, seine Grundfläche nach Belieben einzuteilen, scheinen uns neue Möglichkeiten zu liegen.

Dann wurde versucht, die Vorläufer der Bewegung nebeneinanderzustellen: die Perret, Garnier, Lloyd Wright, Sant Elia (gefallen 1916), van t'Hoff (Beginn der holländischen Bewegung, Landhaus von 1915), Loos, Moser usw. Hier wären wohl weitere Ergänzungen möglich. Im nächsten Saal gehört eine Wand den Völkerbundsprojekten von Corbusier und Hannes Meyer & Wittwer; die andere: dem ausgezeichneten Projekt von Mart Stam zur Überbauung des Rokin Dam in Amsterdam. Man mag am Vergleich sehen, wie aus der Struktur des Eisenbetons Corbusier den Rasen unter seinem Sekretariat hinwegleitet und Stam aus Gründen der Übersichtlichkeit das Erdgeschoß der

Le Corbusier / Obdachlosenasyl der Heilsarmee in Paris. Hofansicht
Dem äußerst schmalen Grundriß wird der Architekt gerecht, indem er den Bau auf Stützen stellt und dadurch Hofraum, ja selbst Platz für ein kleines Gärtchen gewinnt

Häuser wegläßt. Man mag an dieser Stelle vielleicht auch über die Grenzen der Architektur nachdenken, denn das fluktuierende Element der Hochbahn, die das Haus durchdringt, gehört hier untrennbar zum Ganzen.
Es folgen Siedlungen, Einfamilienhäuser, vorab von Architekten, die ursprünglich einer Kernzelle der holländischen Bewegung (Stijlgruppe) angehörten: Jan Wils, J. J. P. Oud, mit 26 Jahren Stadtbaumeister von Rotterdam, Rietveldt (Utrecht), sein Haus ist bemerkenswert, da die vier Räume des Obergeschosses durch Zusammenklappung der Wände in einen einzigen verwandelt werden können.
Der benachbarte Saal umfaßt noch Siedlungen und Einzelhäuser aus Deutschland (Taut, Häsler, Gropius, May, Mies usw.), von Belgien (Victor Bourgeois, Hoste), Italien, Frankreich.
Der letzte Raum in dieser Reihe bleibt den Schulen (Bauhaus, Gewerbeschule in Groningen von van der Vlucht) und Nutzbauten vorbehalten. Der schönste dieser Nutzbauten



Le Corbusier — Obdachlosenasyl der Heilsarmee in Paris. Schlafsaal

scheint uns die Fiatfabrik bei Turin zu sein mit ihrem „kunstlosen" Aufbau und der herrlichen Autobahn auf dem Dach.

Man hat die Schweizer in einem Saal vereinigt, nicht aus nationalistischen Gründen, sondern um sich einmal klarzumachen: Was ist vorhanden, was gilt auch jenseits der Grenzen. Man sieht, es gibt viele Projekte und wenig Ausführungen. Warum? Die Gründe gelten für Deutschland wie für die Schweiz: Die Zusammensetzung der Preisgerichte ist meistens so gestaltet, daß gleich in der ersten Wahl die lebendigen Projekte ausgeschieden werden, dann in der Handhabung der Baugesetze, die von formalistisch-ästhetischen, anstatt von funktionellen Begriffen ausgeht. Der dritte Grund, warum wir trotz der uns zur Verfügung stehenden Kräfte so wenig Verwirklichungen haben, liegt in uns selbst: Wir sehen im Haus immer noch einen Wert, der hundert Jahre unverändert bleiben soll, anstatt Siedlungen aufzubauen, die in 25 Jahren amortisiert sind. Die jungen Schweizer Architekten versuchen — neben Mart Stams Entwürfen von 1924 — den Typ des Schulhauses auszubilden. Leicht, luftig, Südostlage. — Die Schulhausbauten von Zürich (M. E. Häfeli), Lensburg (Hans Schmidt), Baden (Werner Moser, Hans Schmidt) sind in ihrer sauberen, unmodischen Gestaltung Vorbilder. Die Schulbehörden, die Auftraggeber und die vom Heimatschutz auf verworrenste Weise aufgehetzten Bürger, verhindern nach Möglichkeit jede Verwirklichung. Man spürt zwar deutlich, daß die Herren auf ihren selbstbewußten Postamenten zu zweifeln beginnen, und die Brusttöne, die das Vorgestern als das einzig Zuverlässige verkündeten, allmählich den Aplomb verlieren, aber bis sie die Verwirklichung lebendiger Dinge zulassen, dazu ist noch ein langer Schritt.

In Deutschland droht eine andere Gefahr. Man hat sich zwar allmählich von dem Spitzenexpressionismus der Hoeger, Kreis, Fahrenkamp befreit, aber bereits droht eine neue Dekorationsmethode: die Amsterdamerei.

Mietshäuser in Sachsen und anderen Gegenden, gewisse Schulbauten in Frankfurt, weisen bereits darauf hin. Mit Modespielereien, die die äußeren Allüren des neuen Bauens nachäffen, muß heute strenger abgerechnet werden wie je zuvor. — Eine Stadt wie Berlin, in der ungeheure Kapitalien aus der Hauszinssteuer zusammenfließen, ist nicht imstande, ein Versuchslaboratorium zu errichten, das den Architekten überhaupt erst die Möglichkeit gibt, Baustoffe, Häuser auszuprobieren, ehe sie zu großen Siedlungen ausgeweitet werden. Ohne Versuchsfeld herrscht ewige Stagnation.

Giedion

KUNST-LITERATUR

KUNSTHISTORISCHE STUDIEN DES PROVINZIALMUSEUMS ZU HANNOVER. 1. Folge. Verlag August Lax. Hildesheim 1927.

Diese von Alexander Dorner herausgegebene neue Museumszeitschrift, deren erstes stattliches Heft den Gästen bei der Feier des 75-jährigen Bestehens des Provinzialmuseums als Festgabe überreicht wurde, bringt eine Reihe wichtiger künstlerischer Beiträge, die dem Arbeitsfeld des Museums und der niedersächsischen Kunstgeschichte gewidmet sind. Der Herausgeber berichtet über die von ihm getätigten Neuerwerbungen des Jahres. Es folgen danach diese Einzelbeiträge: Ulrich Middeldorf: Sächsische Holzplastiken des 13. Jahrhunderts; Änne Liebreich: Ein Kölnisches Gebetbuch des 14. Jahrhunderts im Provinzialmuseum zu Hannover; Ferdinand Stuttmann: Die Anbetung der Könige an der Annenkapelle der St. Martinikirche zu Braunschweig; Otto von Boehn: Die Celler Plastiken im Provinzialmuseum; Alexander Dorner: Das früheste Bild des Sammetbrueghel; A. F. Heine: Zu den Skulpturen des Leibnizhauses in Hannover; Ortwin Meier: Zwei seltene niedersächsische Schraubtaler im Provinzialmuseum Hannover; Paul Schubring: Panninis römische Bilder im Provinzialmuseum Hannover; Elfriede Ferber: Ein Selbstbildnis der Anna Rosina de Case im Provinzialmuseum Hannover. Die Veröffentlichung bringt einen reichen, zum Teil farbigen Tafelanhang mit 11¼ oft ganzseitigen Abbildungen. Alles in allem ein bemerkenswertes Unternehmen, dem man von Herzen eine glückliche Weiterentwicklung wünschen muß, auch wenn nicht verkannt werden darf, daß wir heute in Deutschland an solchen lokal umgrenzten Sonderpublikationen bereits mehr besitzen, als normalerweise der Markt und die Wissenschaft aufzunehmen vermögen.

Biermann

CHARLES MARCEL-REYMOND: LA SCULPTURE ITALIENNE (Bibliotheque d'Histoire de l'Art). Paris et Bruxelles. G. van Oest, éditeur. 1927.

Auf 56 Seiten wird der Versuch gemacht, die Entwicklungslinie der italienischen Plastik von ihren Anfängen im 12. Jahrhundert bis ins 19. Jahrhundert darzustellen. Mit Umsicht hat der Verfasser die einschlägige Literatur studiert und mit Geschicklichkeit charakteristische Merkmale der verschiedenen Epochen gekennzeichnet. Es fragt sich nur, ob es nicht ratsamer wäre, Bücher zu veröffentlichen, die auf eigener Anschauung beruhen, anstatt einen so breiten Stoff, den man in jedem Handbuch nachlesen kann, summarisch zu behandeln.
Die 64 Reproduktionen sind gut. Aber es wäre erwünscht gewesen, die künstlerische Tat eines Nicolo und Giovanni Pisani und eines Jacopo della Quercia durch mehr als eine Abbildung aufzuzeigen.

Sascha Schwabacher

HEINRICH ZIMMER: KUNSTFORM UND YOGA IM INDISCHEN KULTBILD. Berlin 1926. Frankfurter Verlagsanstalt, A.-G. 191 und 12 Seiten nebst 36 Tafeln.

Dieses Buch ist das wichtigste über indische Kunst, das seit Grünwedel in Deutschland erschienen ist; denn es lehrt, indische Kunstwerke überhaupt erst richtig betrachten, — soweit der Europäer dazu imstande ist. Zimmer geht von dem Fundamentalunterschied zwischen dem klassischen und dem indischen Kunstwerk aus. Jenes „will sich selbst aussagen und vermag es", es „appelliert an das Auge und bannt es"; es „ruft das Auge an: ‚Verweile doch, — ich bin so schön!'" Indische Götterbilder dagegen „rufen unseren Blick nicht auf mit ihrem Wesen, das sie vor uns entfalten, denn sie entfalten es nicht einmal vor sich selbst, sie ruhen einfach in ihrem Sein". Das indische Kultbild ist nichts als ein Yantra, als ein Werkzeug, mittels dessen das nun einmal unvollkommene, an Konkretes gebundene menschliche Bewußtsein „das attributlos ewige geistige Sein attributhaft anschaulich anschauen und verehren kann". Von diesen Grundlagen ausgehend erläutert Zimmer das innere Schauen, er schreitet vom figuralen Kultbild zum rein linearen Yantra und gelangt schließlich zur Erklärung von Zeichensprache und Proportion im Kanon indischer Kunst. Der bedeutungsvollste, für den Europäer schwierigste Abschnitt gilt dem linearen Yantra, aber gerade hier wird offenbar, wie sehr es auf diese Dinge ankommt und wie nichtssagend für das Verständnis indischer Kunst rein subjektiv-europäische Impressionen sind. Nur H. Zimmer konnte dieses Buch schreiben, gleichzeitig Sanskritist, Religionshistoriker, Kunsthistoriker, Literarhistoriker, begabt mit hervorragendem didaktischem Können und mit einer Schönheit der Sprache, die die Lektüre dieses bedeutsamen Werkes zum Genuß werden läßt.

Leonhard Adam

SAMMLER UND MARKT

VOM AMERIKANISCHEN MARKT

Die zwei großen Auktionshäuser in New York, die American Art Galleries und die Anderson Galleries, die jetzt beide dem Mr. Cortlandt F. Bishop gehören, und von denen die letztere später in der ersten aufgehen soll (worüber später noch Näheres zu berichten sein wird), künden für die allernächste Zeit zwei oder drei außergewöhnliche Versteigerungen an, deren Bedeutung nicht hinter denen der Holford- und der Huldschinsky-Auktionen in London und Berlin zurückstehen dürfte.

Vor nicht sehr langer Zeit starb in hohen Jahren der ehemalige Richter Elbert H. Gary, der lange Zeit der Leiter des größten Industrieunternehmens der Vereinigten Staaten, des United States Steel Corporation gewesen war und über viele Millionen verfügt hatte. Was er an Gemälden, Teppichen, Kunstmöbeln, Porzellan und Bildhauerwerken, Marmor und Bronzen kaufte, war das beste und erlesenste, das um teures Geld zu haben war. Ohne ein eigentlicher „Sammler" zu sein, hatte er sich so mit den herrlichsten Kunstgegenständen in seinem Hause in der 5. Avenue umgeben. Die New York Trust Company hat nun, als seine Testamentsvollstreckerin, seine sämtlichen hinterlassenen Kunstwerke der American Art Association (American Art Galleries) zur öffentlichen und völlig reservelosen Versteigerung anvertraut, was ein Beweis dafür ist, wie hoch man jetzt den Wert von bedeutenden Auktionen durch diese Firma hier einschätzt. Die Versteigerung ist am 19. bis 21. April.

Die Sammlung Gary enthält u. a. einen Rembrandt („Krieger sich den Harnisch anlegend"); einen Frans Hals („Junger Kavalier"); einen Gainsborough (eine Version des „Erntewagens"); zwei Reynolds („Herzog von Buccleuch mit Bruder und Schwester" und „Bildnisse dreier Kinder"); einen Tintoretto („Mitglied der Spinolafamilie") und bedeutende Werke anderer Meister, vor allem auch der Barbizon- und verwandter Schulen. Unter den Teppichen ragen die „polnischen" und alten Ispahans als wahre Museumsstücke hervor; unter den Marmorwerken Houdons „Sabine Houdon". Die American Art Association bereitet gerade einen reich illustrierten, kostbaren Katalog de luxe der Sammlung vor. Ein paar der Werke seien hier abgebildet.

Die Anderson Galleries werden am 30. und 31. März Antiken aus dem Besitz des Metropolitan Museums versteigern, die cyprische, griechische, etruskische und römische Kunst umschließen, und unter denen sich einige Stücke von Bedeutung befinden. Da sie für die Zwecke des Museums nicht benötigt werden, hat man sich offenbar nach europäischem Vorbilde entschlossen, diese „Doubletten" zu verkaufen und dadurch einmal eine Summe zum Schließen noch vorhandener Lükken in die Hand zu bekommen und zugleich den Sammeleifer von Liebhabern antiker Kunst anzuspornen, der hierzulande — trotz all der pekuniären Unterstützung, deren sich Ausgrabungen in verschiedenen Ländern erfreuen — noch sehr schwach ist.

Sodann wird in denselben Galleries am 28. und 29. März die Auktion der Sammlung Charles H. Senff stattfinden, deren Existenz fast vergessen war. Mr. Senff starb schon 1911, hinterließ aber seine in den 90er Jahren des vorigen Jahrhunderts zusammengebrachte Sammlung seiner Frau auf Lebenszeit. Die letztere starb vor kurzem, und so kommt jetzt diese Kollektion auf den Markt. Sie trägt den Stempel ihrer Zeit, weshalb die Barbizonmeister, wenigstens der Zahl nach, dominieren. So befinden sich in ihr nicht weniger als acht Corots, sechs Duprés, sechs Monticellis, sechs Diaz', fünf Daubignys und Werke anderer Meister dieser Schule. Mr. Senff aber hatte auch den Ehrgeiz, eine Reihe bedeutender Werke der großen alten Meister sein eigen zu nennen, wobei es ihm offenbar auf die Höhe des Preises nicht sehr ankam, denn er hat die meisten seiner Gemälde von den bekannten Händlern erworben. Daß Mr. Senff dazumal Corots „Lebende Frau" ankaufte, beweist, daß er einen feinen Geschmack und inneres Verständnis für Kunst besaß oder zum mindesten auf einen guten Berater zu hören verstand. Es wird interessant sein zu sehen, ob für dieses superbe Figurenwerk Corots nunmehr auch hier schon die Zeit gekommen ist. Von Frans Hals finden sich zwei Bildnisse aus seiner mittleren Periode und von Rembrandt ein Porträt, das wohl Hendrickje Stoffels darstellt und nach 1650 anzusetzen ist. Pieter de Hooghs „Kartenpartie" und Hobbemas „Fischteich" sind beide vortrefflich erhalten. F

BERLINER VERSTEIGERUNGEN

Am 3. und 4. April findet bei Lepke die Versteigerung der Kunstsammlung des Berliner rumänischen Gesandten C. G. Nano statt. Unter den Möbeln befinden sich italienische Tische, Sitzmöbel, Kabinette, reich intarsierte

Thomas Gainsborough
Auktion E. H. Gary

Der Erntewagen
Mit Erlaubnis der American Art Galleries, New York

Kommoden, die von der Renaissance bis zum späten Barock reichen, französische Fauteuils, darunter drei kleine von Georges Jacob signierte Stücke mit Seiden-Beauvaisbezügen und zwei Vernis-Martin-Arbeiten. Besonders hervorzuheben ist ein flämischer Renaissanceschrank. Ferner kommen zur Versteigerung eine Anzahl alter Teppiche, ein technisch vorzüglicher Brüsseler Gobelin des 16. Jahrhunderts, Meißner Porzellan, Delfter Arbeiten, Tafelsilber des 18. Jahrhunderts, ostasiatisches Kunstgewerbe. Unter den zahlreichen Gemälden ist ein signiertes Gesellschaftsbild von Dirk Hals und ein Bild des Cornelis van Haarlem besonders erwähnenswert.

Paul Graupe veranstaltet vom 16. bis 18. April eine Versteigerung, die alle Gebiete des Buch- und Graphiksammlers von Handschriften und Inkunabeln bis zu modernen Luxusdrucken umfaßt. In der Reihe der Manuskripte befindet sich eine kulturgeschichtlich höchst interessante Nürnberger Familienchronik, das Dilhersche Wappen- und Stammbuch von 1656, einige reich illuminierte Pergamenthandschriften lateinischer Gebetbücher und Psalterien, vorwiegend dem 15. Jahrhundert angehörend und ein Nürnbergisches Schönbartbuch vom Ende des 16. Jahrhunderts. Besonders vielseitig sind die Inkunabeln vertreten. Vor allem ist ein ausgezeichnetes Exemplar des „Schatzbehalters" zu nennen, der unter den bei Anton Koburger in Nürnberg erschienenen Werken obenan steht. Bei diesem ist auch eine deutsche Bibel im Jahre 1483 erschienen, die gleichfalls ausgeboten wird. Die Ulmer Druckkunst ist mit Verlagswerken Johann Zainers, wie der seltenen „Geistlichen Auslegung des Lebens Jesu Christi" und Boccaccios „Von etlichen Frowen", dem ersten illustrierten Buch aus Zainers Presse, und der bei Konrad Dinckmut 1486 erschienenen Schwäbischen Chronik des Thomas Lirar gebührend vertreten. Von Augsburger Werken seien Breydenbachs „Reise in das heilige Land", die von Erhard Ratdolt 1495 herausgegebenen „Evangelien und Episteln", die Günther Zainersche Ausgabe der „Legenda Aurea", die erste deutsche Ausgabe des „Speculum humanae salvationis" von 1476

Frans Hals Junger Kavalier. Signiert und datiert 1630
(K. d. K. 1921, Seite 88, Bode Nr. 124) / Auktion E. H. Gary / Ehemals in der Sammlung des Lord Amherst in Sevenoaks / Mit Erlaubnis der American Art Galleries, New York

als Auswahl genannt. Ihnen schließen sich Bücher kleinerer deutscher Verleger und solche italienischer und niederländischer Drucker an. Aus späterer Zeit folgen eine Anzahl von Fecht- und Reitbüchern, die außergewöhnliche Prager Haggadah von 1526 bis 1527, ein vollständiges Exemplar von Merians Topographie, naturwissenschaftliche, medizinische und technische Schriften des 16. bis 18. Jahrhunderts, deutsche und französische illustrierte Bücher des 18. und 19. Jahrhunderts, darunter ein vollständiges Exemplar der nur in fünf Jahrgängen erschienenen Pariser Zeitschrift „La Caricature", an der neben Daumier besonders Gavarni, Grandville u. a. mitgearbeitet haben; ferner: Goyas „Caprichos", deutsche Literatur der klassischen Zeit in Erstausgaben, unter den modernen Pressendrucken einige Ausgaben der Doves Press u. a. h

KÖLN

M. Lempertz versteigert im Monat Mai die Bibliothek aus dem Nachlaß des im Jahre 1893 in Bonn verstorbenen Geheimrats Professor Dr. Schaaffhausen, Bonn, sowie die Bibliothek eines holländischen Bibliophilen. — Der Versteigerungskatalog wird u. a. folgende Abteilungen umfassen: Literarische Seltenheiten (darunter zahlreiche Erstausgaben aus der deutschen Literatur), Kulturgeschichte, illustrierte Bücher (darunter zahlreiche französische Karikaturenwerke), Ältere Reisewerke, Kunst und verschiedene neuere wissenschaftliche Werke usw. n

LEIPZIG

Über die große Kupferstich-Versteigerung bei C. G. Boerner in Leipzig vom 7. bis 9. Mai erscheint soeben ein stattlicher Katalog, der des reichen Abbildungsmaterials wegen aus zwei Abteilungen, einem Textband und einem Tafelband besteht. Er enthält frühe italienische Graphik des 15. und 16. Jahrhunderts aus der Sammlung des 1854 verstorbenen Königs Friedrich August II. von Sachsen,

Rembrandt Krieger den Panzer anlegend. Um 1634
(K. d. K. 1908, Seite 202, Bode Nr. 205) / Auktion E. H. Gary / Früher in der Sammlung Richard Mortimer, New York / Mit Erlaubnis der American Art Galleries, New York

die viele der größten Seltenheiten und Kostbarkeiten umschließt, ferner die Sammlung Dr. Güttler, Berlin, hauptsächlich mit deutscher Graphik des 15. und 16. Jahrhunderts, darunter die kostbare Dürer-Serie und die schönen Blätter von Schongauer und Meckenen, sowie ungewöhnlich schöne Inkunabeln des Kupferstiches und Holzschnittes, endlich die Sammlung des verstorbenen Fritz Rumpf, Potsdam, mit niederländischer Graphik des 16. und 17. Jahrhunderts und einer Abteilung dekorative englische und französische Blätter des 18. Jahrhunderts sowie einer kleinen, aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts stammenden Handbibliothek. Hinzu kommen noch eine Anzahl meist ausländischer privater und musealer Beiträge, die noch manche Seltenheit auf den Markt bringen.

Der Abbildungsband mit 55 Lichtdrucktafeln orientiert am schnellsten über diese reichen Schätze. Wir finden da aus der frühesten Zeit der italienischen Graphik eine Anzahl Unika oder Blätter, die nur in wenigen, nachweisbaren Exemplaren existieren, darunter einen der frühesten italienischen Kupferstiche, eine große Madonna des Meisters der Wiener Passion. Dann die berühmte Grottenmadonna aus dem Umkreis Mantegnas, ein großes anonymes Jüngstes Gericht aus der florentinischen Schule, eine Serie der berühmten Tarrocchi-Karten des Baccio Baldini und Hauptblätter aller bekannten italienischen Meister des 15. Jahrhunderts, so von Barbari, Pollajuolo, Brescia, Campagnola, Francia, Mantegna, Robetta, Mocetto, Montagna, Nicoletto da Modena und eine Anzahl feiner früher Niellen. Unter der deutschen und niederländischen frühesten Graphik steht das Hauptblatt des Franz von Bocholt: „Das Urteil Salomonis" an der Spitze. Noch früher sind eine Anzahl kostbarer großer Einblatt-Holzschnitte, ferner ein Unikum des Meisters mit den Bandrollen und Hauptblätter des Meckenen und Schongauer, besonders eine große frühe Grablegung von Meckenen und ein herrliches Exemplar der Madonna mit dem Papagei von Schongauer. Unter den Dürer-Blättern befinden sich: ein unerhört schönes Eexmplar von

Schäfergruppe — Frankenthal, um 1775

Aus der Versteigerung von Goldegg-Lindenburgschem Schloßbesitz am 28. März bei Paul Cassirer, Berlin

„Ritter Tod und Teufel" ein „Totenkopfwappen" und ein äußerst seltener gratiger Abdruck der Kaltnadelarbeit des großen „heiligen Hieronymus" von 1512. Die Rembrandt-Serie tritt diesmal numerisch zurück. Hier sind zwei Exemplare der seltenen „Darstellung im Tempel", B. 50, und zwar die berühmten Drucke aus den Sammlungen Straeter und Davidsohn, hervorzuheben. Über den ganzen Band sind verstreut reizvolle Niederländer Blätter, darunter ein Ätzdruck des van Dyck und ein seltenes frühes Schabkunstblatt. Der Schluß zeigt unter den Blättern des 18. Jahrhunderts noch einige schöne Farbdrucke.

Der Textband bringt in der gewohnten philologischen Ausführlichkeit eine Fülle des Wissenswerten. Alles in allem ein Material, das dem in den großen Boernerschen Frühjahrs-Katalogen des vorigen Jahres vollkommen ebenbürtig erscheint. G

LONDON

Sothebys bringen vom 26. bis 30. März und am 23. bis 24. April zwei hochinteressante und sehr wertvolle Büchersammlungen auf den Markt. Einzigartig ist der dritte Teil der Holford-Bücherei, und schon die prächtigen Einbände dürften jedes Auge entzücken. Da sind z. B. die prächtigen Marokko-Einbände eines Derome Le Jeune, eines Louis Dancer, ganz zu schweigen von den Meisterbindern Englands, die mit ihren Fachgenossen jenseits des Kanals wetteifern, ohne indessen den typisch-konservativen Geschmack des Engländers aufzugeben. Unter den Büchern befindet sich ein König Arthur, wahrscheinlich gegen Ende des 16. Jahrhunderts in London gedruckt, mit 23 guten Holzschnitten, die stark den deutschen Einfluß erkennen lassen. Eine Sammlung von 39 zeichnerischen Entwürfen für Goldsmiths Werke wird Benvenuto Cellini zugeschrieben. Aus dem frühen 18. Jahrhundert stammen 221 chinesische Wasserzeichnungen auf besonders präpariertem Papier. Sie stellen chinesisches Leben an heiligen Orten und an Arbeitsplätzen, an Sonn- und Werktagen dar. — Die zweite Sammlung entstammt der Bücherei des Henry Percy, des 9. Grafen von Northumberland (1564 bis 1632). Da steht ein Raleigh und daneben die „Historie of Travel into Virginia Britania" eines William Strachey. Wir spüren den Geist, aus dem Shakespeares Kö-

Frau. Basrelief. Kalkstein rotschwarz bemalt Ägypten, um 1000 v. Chr. (20×34 cm)
Kat.-Nr. 291 der Versteigerung Edgar Gutmann am 29. März bei Paul Cassirer, Berlin

nigsdramen geboren wurden, und wir finden auch seine Basis. Romantik und Realismus, Rittertum und Kaufmannswirken, Mönchtum und Atheismus. Eine prächtige illuminierte Handschrift John Lydgates Dreme of the Pilgrymage of the Soule, weist den Weg, den die englische Malerei im 15. Jahrhundert einschlug, schafft die Atmosphäre, aus der die englische Renaissance herauswuchs, ebnet den Weg für Holbein und die übrigen Künstler am Hofe Heinrichs VIII. Ein Stundenbuch aus dem frühen 15. Jahrhundert enthält 13 hübsch gemalte Miniaturen eines englischen Künstlers oder einer Illuminationsschule. Der Einfluß der sogenannten „englischen" Schule, die gegen Ende des 14. Jahrhunderts noch einmal eine kurze Blütezeit in der englisch-mittelalterlichen Malerei schuf, ist deutlich erkennbar. Die Sammlung stammt aus Petworth House und zählt 172 wertvollste Stücke, Stücke, wie sie seit langem nicht auf dem Markt gewesen sind.

Mark Neven

MÜNCHEN

Am 30. und 31. März findet in der Galerie Hugo Helbing eine Versteigerung von Antiquitäten, alten Möbeln und alten Gemälden statt. Die Abteilung der Fayencen aus norddeutschem Besitz enthält vorzügliche Stücke der süd- und norddeutschen Manufakturen, darunter Stücke aus Berlin, Lesum, Braunschweig, Kellinghusen, Dresden, Proskau, Erfurt. Die Marktgemeinde Schliersee (Oberbayern) gelangte durch den Kauf eines dort befindlichen herrschaftlichen Anwesens in den Besitz einer hinterlassenen Sammlung von Antiquitäten, alten Möbeln, kunstgewerblichen Gegenständen und Gemälden. Die Antiquitäten und alten Gemälde gelangen in dieser Versteigerung zum Angebot, während die Gemälde neuerer Meister in einer im April stattfindenden Auktion moderner Gemälde veräußert werden. Neben keramischen Gegenständen und Metallarbeiten, besonders Zinnsachen, finden wir dekorative Schnitzereien, Barock- und Biedermeiermöbel; unter den Gemälden sind zwei frühe niederländische Passionsbilder, ein Frauenporträt (angeblich Maria Stuart), englisch oder holländisch um 1600, und eine Himmelfahrt Mariä aus dem Kreise des van Dyck zu erwähnen. Ferner seien genannt: Ein Pastell von Quentin de Latour „Porträt des Enzyklopädisten Diderot". Ein Gemälde von William Etty „Amor und Psyche", ein Land-

schaftsbild von Jan Both, zwei Stilleben von van Huysum und van Soon. Verschiedene Einrichtungsgegenstände, Uhren, Miniaturen, Schnitzereien. Graphik und Bücher beschließen die Sammlung. G

★

NEW YORK

Die weltbekannte Firma M. Knoedler & Co., eines der ersten Häuser am Weltkunstmarkt, das bereits 1846 von dem Vater des letzten Besitzers, Michael Knoedler in New York begründet wurde, ist vor kurzem in neuen Besitz übergegangen. Mr. Roland F. Knoedler verkaufte die Firma samt ihren Filialen in Paris und London an seinen Neffen C. R. Henschel und die Herren C. S. Carstairs, C. H. Messmore und C. Carstairs, die seit langem Mitarbeiter bzw. Geschäftsfreunde des Hauses Knoedler waren.

DIE STEMPEL DER FRANZÖSISCHEN GOLDSCHMIEDE

vom 14. bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts

Dieses seit langem schmerzlich entbehrte Handbuch und Lexikon der Goldschmiedewerkzeichen in Frankreich wird aus der Feder von Louis Carré in Kürze im Selbstverlag des Verfassers (Paris 219 Faubourg Saint-Honoré) erscheinen. Das Werk behandelt gleichmäßig die Stempel der Hauptmeister und diejenigen der Innungen. Dazu die sogenannten Marken der einzelnen Provinzen, d. h. eine ungeheure Fülle von lexikographisch wichtigem Material. Mehr als 1500 Stempel, nach einem Index geordnet, werden reproduziert und außerdem enthält das Buch 16 Lichtdrucktafeln. Der Subskriptionspreis beträgt 250 Frs. Die Höhe der Auflage beträgt 1000 numerierte Exemplare. n G

Fauteuil von Georges Jacob, mit Seiden-Beauvaisbezügen
Versteigerng der Sammlung Nano, Berlin, am 3. und 4. April bei Rud. Lepke, Berlin

JOHANN FRIEDRICH DRYANDER

1756—1812

EIN VERGESSENER SÜDWESTDEUTSCHER MALER

VON KARL LOHMEYER

Saarbrücken an der äußersten Westgrenze des heiligen römischen Reiches war im 18. Jahrhundert durch seinen Fürsten Wilhelm Heinrich von Nassau (gest. 1768) zu einem bedeutsamen Kulturmittelpunkt geworden, der seine Strahlen in fast jeder Kunstbetätigung, vorab noch in der alles zusammenfassenden Architektur, weithin auch nach Westen in die französischen Gebiete geworfen hat. Das zeigt sich auch bei den Aufträgen des lange völlig vergessenen[1] Saarbrücker Hofmalers Johann Friedrich Dryander, der auch heute noch nicht den Einzug in die Kunstgeschichte gehalten hat.

Von ihm kann man sagen, daß ihn zeitweilig mehr Franzosen wie Deutsche beschäftigt haben. — Hatte er doch selbst die Ehre, die stolze Lilienkönigin der Bourbonen, Marie Antoinette, 1785 in seiner besonders geschätzten Pastellkunst zu malen, ferner ist uns überliefert, daß der Maler die Königin Luise von Preußen in ihrer Darmstädter Prinzessinnenzeit ebenfalls in Pastell abkonterfeit hat.

So mag es von Interesse sein, in Kürze die Laufbahn auch dieses südwestdeutschen Künstlers einmal zu verfolgen und zu sehen, für welche Gegenden seine Tätigkeit in Frage kommt, wer seine Studiengenossen waren und woher er seine Einflüsse bezogen hat.

[1] Der erste zusammenfassende Hinweis auf diesen, selbst in den Künstlerlexiken vergessenen Künstler war meine Zusammenstellung in Thieme-Beckers Künstlerlexikon von 1913, nachdem ich schon vorher kürzer in der Monographie des Barockarchitekten, J. F. Stengel, Düsseldorf 1911, S. 47, 100, 139, 144 auf Dryander aufmerksam machte. Vgl. auch Lohmeyer: Die Kunst in Saarbrücken, Düsseldorf 1912, S. 64f. — Ders.: Saarbrücken und das rheinisch-fränkische Barock. — Die Woche 1919, Heft 10. — Ders.: Saarbrücker Denkmals- und Museumssorgen, Saarbr. Ztg., 12. Jan. 1925, Nr. 42 u. a. O. — Die Darmstädter Barockausstellung 1914 brachte dann drei Werke des Künstlers. Dabei war auch das auf meine Veranlassung ausgestellte Saarbrücker Familienbild der Bruch im Stiefel. — 1926 veranstaltete der Leiter des Saarbrücker Heimatmuseums, H. Keuth, eine Ausstellung von einer Reihe der in und um Saarbrücken selbst erhaltenen Werke Dryanders. Darüber berichtet er selbst in der Saarbrücker Landeszeitung vom 10. Jan. 1926, Nr. 9, und Hoenes in der Saarbr. Ztg., Nr 12, vom 13. Jan. 1926.

Die Hauptquelle für diese Ausführungen bildet der Künstlernachlaß Dryanders auf dem Sensenwerk in Saarbrücken im Besitz der Nachkommen gleichen Namens, vor allem auch die vielen Skizzen und Stiche aus seinem Studien- und Arbeitsmaterial, zusammen mit zahlreichen Pastellen, Miniaturen und Ölgemälden seiner Hand, sowohl Originalen wie auch Kopien nach anderen Meistern.

Es wird die Aufgabe der Stadt Saarbrücken sein, diesen Nachlaß geschlossen durch Übernahme von den Nachkommen zu erhalten und ihn vielleicht durch weitere Ankäufe, wie solche von dem Zweig der Familie in Dillingen a. d. Saar und aus anderem Privatbesitz noch zu verstärken, eine Absicht, die sich hoffentlich bald verwirklichen lassen wird. Ist es doch gar nicht so häufig, daß sich derartige Künstlernachlasse aus dieser Zeit samt dem Arbeitsmaterial an Stichen usw., treu bewahrt von den Nachkommen, in solcher Geschlossenheit erhalten haben. — Im Anschluß an die Saarbrücker Dryander-Ausstellung ist dann in Trierer Privatbesitz ein Tagebuch des Malers zum Vorschein gekommen, das seine sämtlichen Aufträge leider aber nur von 1791—1812, also bis zum Tode aufgezeichnet enthält. Seine Publikation, die sich hoffentlich einmal verwirklicht, wird ohne Frage wichtige künstlerische und kulturgeschichtliche Tatsachen neu vermitteln.

Johann Friedrich Dryander wurde als Sohn eines kunstreichen Posamentenmachers, Johann Georg Dryander, zeitweilig auch Bürgermeisters in St. Johann a. d. Saar geboren. Der Vater war aus Halle 1748 eingewandert und stammte aus der nämlichen mitteldeutschen Familie, die manchen tüchtigen Gelehrten bis zu dem Berliner Hofprediger des Namens geliefert hat. — Und wieder ein gelehrter Vorfahr hatte aus Eichmann diesen grecisierenden Geschlechtsnamen erfunden. — In St. Johann hatte sich der Vater mit einer Angehörigen der Familie Münzer verehelicht, die aus dem Geschlecht des bekannten Sektierers aus den Bauernkriegen Thomas Münzer stammte, das einst in Saarbrücken eine Zufluchtsstätte gefunden hatte. — Sie wurde die Mutter unseres Malers, der uns selbst noch in seinem Familienbuch dies kurz über sein Leben berichtet:
»Ich Johann Friedrich Dryander bin gebohren d. 23ten April 1756. 1772 kam ich zum Hofmaler Samhamer, mit welchem ich 1774 nach Darmstadt ging, um die Malerei zu erlernen.«
Über diesen uns damit überlieferten Lehrer ist auch bisher nur wenig bekannt geworden. Er hatte selbst wieder bei Johann Christian Fiedler in Darmstadt gelernt und lebte von 1728—1787. Ohne Frage war er auch ein geborener Rheinfranke und wird der Sohn oder nahe Verwandte von Johann Jakob Samheimer oder Samhammer, mit dem er zudem dieselben Vornamen führte, gewesen sein, der in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts als tüchtiger Architekt in dem Darmstadt benachbarten Frankfurt tätig war. Hier erfahren wir nun neu, daß dieser Maler Samhammer (Samhamer) auch am nassauischen Hofe in Saarbrücken als Maler bis 1773 erscheint, denn anders läßt sich die Notiz von Dryander nicht auslegen. Er muß aber bereits 1759 in Saarbrücken geweilt haben, da in diesem Jahre ein »Johann Jakob Stamhammer« als Pate bei einem Sohne des von Goethe in Dichtung und Wahrheit verewigten »Steinkohlen-Öl-Laboranten und Chymicus« Johann Kaspar Staudt in Sulzbach erscheint[1], der ohne Frage mit dem Maler identisch ist. War doch Staudt auch aus Darmstadt an die Saar gekommen, so daß sich die Beziehungen zu Samhammer leicht erklären und zudem hat er selbst einen Sohn Johann Jakob Staudt Maler werden lassen, der wohl also auch bei Samhammer in Saarbrücken, wie Dryander und Johann Heinrich Schmidt von Ottweiler, später gelernt haben wird.
Im hessischen Staatskalender von 1780 heißt es: »J. J. Samhammer, ein geschickter hiesiger Porträtmaler aus der Fiedlerschen Schule, der nunmehr auch den Charakter als Hofmaler bekleidet. Sein Schüler Joh. Heinr. Schmidt, ein Jüngling von viel Hoffnung, der sich besonders in Miniaturgemälden auszeichnet. Und an einer anderen Stelle wird auch Dryander als sein Schüler erwähnt[2].
Damit sind aber die Fäden bloßgelegt, die auch von der hessischen Residenz zur nassauischen an der Saar herüberspielen, aber auch nach Frankfurt a. M. und seinem wichtigen, mehr bürgerlich-holländisch eingestellten reichsstädti-

[1] H. F. Macco: Der Chemiker Joh. Caspar Staudt und seine Beziehungen zu Goethe. Der deutsche Herold. Berlin LVIII 1/2 Jan./Febr. 1927, S. 6f.

[2] Ich habe hier dem Grafen Kuno von Hardenberg in Darmstadt für mancherlei Hinweise zu danken, mit denen er die vorliegende Arbeit unterstützt hat. Vgl. dazu auch Hild: Biogr. Nachr. Ms., Darmstadt.

Abb. 1. Der Geburtstag oder die Genesung des Erbprinzen / Szene aus dem Saarbrücker Schloß. Ölminiatur auf Pergament. Bisher J. F. Dryander, jetzt seinem Lehrer J. J. Samhammer zugewiesen
Nussbergerhof, Saarbrücken, z. Zt. Heidelberg

schen Malerkreis der Junker, Trautmann, Nothnagel und wie sie alle heißen, spannen sie hin und her. So ist Christian Georg Schütz schon vor seiner Tätigkeit in der Mainstadt ebenfalls am Saarbrücker Hofe nachweisbar und dazu kommt Johann Konrad Seekatz, der die Darmstädter Schule wieder mit der Frankfurter verband und auch in Saarbrücken nachwirkte, wie wir noch sehen werden.

Von Samhammer ist bisher wenig sicheres an Werken nachweisbar[1]. Zuschreiben möchte ich ihm besonders eine reizende, als große Miniatur in Öl

[1] L. Bamberger: J. C. Seekatz (Heidelberger Kunstgesch. Abhandlungen II 1926, S. 59) meint, die Hessische Schönheitsgalerie, jetzt in Wolfsgarten, sei von Carl Friedrich Hirschberger, einem weiteren ebenso wie Joh. Ludwig Strecker talentierten Mitglied dieser Darmstädter Malerschule, der auch in Pirmasens tätig war. Nach der Malart kann das aber unmöglich der Fall sein. Er spricht davon im Zusammenhang mit einer Briefstelle Joh. H. Mercks 1780 an Karl August von Weimar: »Ein dritter Hofmaler ist damit beschäftigt, nichts wie französische Damen, sowohl wirkliche als mögliche zu mahlen und diese in allen Stellungen und Kleidungen (H. G. Gräf: Mercks' Briefe an die Herzogin Anna Amalia und an Carl Aug. von Weimar, S. 68). Vielleicht ist nun Samhammer dieser Maler, da er gerade damals Hofmaler wurde, wenn auch dagegen spricht, daß Landgraf Ludwig IX. es ablehnt, ihm die Besoldung Spenglers zu geben, »da er für mich nichts mahlet« (Haus-Archiv IX. C. 8). Freundlicher Hinweis von Graf Hardenberg.

Abb. 2. J. F. Dryander. Damenpastell
Familienbesitz, Saarbrücken

auf Pergament anzusprechende Szene aus dem Saarbrücker Schloß, mit der üblichen Allegorie, wohl zur Genesung oder zu einem Geburtstage des Erbprinzen gemalt. Das farbig und in der Komposition äußerst feine und kultivierte Stück (Abb. 1) galt bisher als ein Werk von Dryander, doch paßt es trotz aller Beziehungen zeitlich jetzt, wo wir genaueres über sein Leben wissen, nicht mehr so recht zu ihm, da es den Erbprinzen Heinrich (geb. 1768) als Kind darstellt. Es müßte denn sein, daß er es bei einem Besuche von Darmstadt aus schon ganz unter den dortigen Einflüssen gemalt hätte, jedoch steht es in der lebendigen und malerischen Komposition über seinen Gruppenbildern in Öl wenigstens, besonders aus seiner ersten klassizistischen Periode.

Neben Dryander waren es aber noch weitere junge und vielversprechende künstlerische Kräfte, die in Saarbrücken selbst mit ihm aufwuchsen und seine Studiengenossen wurden, der Saarbrücker Kaspar Pitz und der Ottweiler Johann Heinrich Schmidt, ihn beide, allerdings nur im Ölmalen übertreffend und beide auch noch kaum bekannt und gewürdigt. Pitz, im nämlichen Jahre wie Dryander geboren, kam später unter den Einfluß des jüngeren Mannlich nach Zweibrücken, dem andern benachbarten Kulturmittelpunkt dieser westlichen Grenzlande mit seiner Malergruppe, in der Mannlich Vater und Sohn, Ziesenis, Hien und Leclerc eine Rolle spielten. Dort entfaltete er sich in dem überüppigen Kunstleben am Hofe des phantastischen Wittelsbachers und Pfalzgrafen Karl II. August, malt dort ein so zwin-

Abb. 3. J. F. Dryander. Pastell eines jungen Mädchens, angeblich einer Gräfin Solms-Laubach
Familienbesitz, Saarbrücken

gendes Porträt wie das des Ministers von Hofenfels, und in Saarbrücken erhält er den Auftrag, die zur Reichsgräfin von Ottweiler erhobene Katarina Kest von Fechingen, die zweite Gattin des Fürsten Ludwig, zu porträtieren, ein Werk, das ich in Heidelberger Privatbesitz bei deren Nachkommen wieder für ihn in Anspruch nehmen konnte[1].

Und dann kommt er bei seinen zahlreichen Studienreisen auch nach Rom, wird dort ein völliger Klassizist, wie sein nach diesem Aufenthalt entstandenes, einst hochgeschätztes und vielfach gestochenes Ölgemälde »Kleopatra, die Wunde des sterbenden Antonius stillend« beweist, das ich im Besitze seiner Familie in Sulzbach 1912 auffand, und dessen Übernahme in den Historischen Verein in Saarbrücken ich veranlaßte, mit dessen Beständen es heute in das neugegründete Heimatmuseum der Stadt gekommen ist. Einen Stich danach, den 1808 J. Leypold für Frauenholz fertigte, zeigte im nächsten Jahre Goethe selbst im Intelligenzblatt der Jenaer Allgemeinen Literatur-Zeitung Nr. 9 an, der nach der Familientradition bereits in Rom mit dem Künstler in Beziehungen stand. — Vor der französischen Revolutionsarmee floh Pitz 1793 von Zweibrücken ins Österreichische. In Prag ist er dann bereits 1795 gestorben[2].

[1] Jetzt bei der Frau Gräfin Schmising-Kersstenbrock in Rosnochau bei Oberglogau in Schlesien, einer Nachkommin des Fürsten Ludwig von Nassau-Saarbrücken und der Reichsgräfin von Ottweiler, Herzogin von Dillingen.

[2] Vgl. Lohmeyer: Der Saarbrücker Maler Kaspar Pitz. Saarbr. Ztg. 1911, Nr. 190.

Der andere heimische Studiengenosse von Dryander, J. H. Schmidt, von dem sich eine landschaftliche Ölskizze und ein Stich nach einer Zeichnung im Künstlernachlaß des ersteren vorfanden, mit dem ausdrücklichen Vermerk, daß er sein Jugendfreund war, wurde dann ebenso in alle Welt verschlagen. Auch er war zuerst nach Darmstadt zu Samhammer gekommen, auch eine Zeitlang in Mannheim tätig, vor allem aber wurde er ein wichtiges Mitglied der noch lange nicht genügend geklärten Neapeler Landschafterschule um Hackert, Wallis, Kniep und auch Tischbein[1], und so kam er auch mit Goethe in Beziehungen, der ihn in seinem »Winkelmann« lobt. Nach Darmstadt zurückgekehrt, stirbt er dort als Hofmaler um 1820. — In diesem Zusammenhang muß dann schließlich noch der 1753 in Saarbrücken als Sohn eines kunstfertigen Gold- und Silberarbeiters geborene Maler und Kupferstecher Johann Ludwig Lucius genannt werden, der ohne Frage auch zu den Jugend- und Studiengenossen dieser Saarbrücker Maler gehört hat, die das lebendige Kunstleben am Hofe Wilhelm Heinrichs hervorbrachte. Er ging 1780 nach England und ist seit 1783 verschollen. Eine Reihe von trefflichen Werken seiner Hand, darunter ein Nachtstück, seinen Vater darstellend, den Saarbrücker Silberarbeiter Joh. Friedrich Lucius vor der Lampe sitzend, bewahren die Erben von Prof. Dr. Ferdinand Viktor Lucius in Darmstadt auf[2].

Vorerst sehen wir Dryander seit 1774 in Darmstadt selbst, zuerst lernend tätig, aber bald, besonders von 1780 etwa ab als einen beliebten und gesuchten Pastell- und Miniaturmaler auch der benachbarten kleineren Höfe, wie vor allem der damals noch regierenden Häuser der Solms und Erbach. So wird denn in der hessischen Gegend noch manches gute Werk von ihm nun zutage treten, wozu diese Zeilen hoffentlich beitragen werden. — Noch erzählt die Familientradition gerade von den zahlreichen Aufträgen in der gräflichen Familie Solms-Laubach, selbst mit anektodischen Details der Eifersucht seiner Gattin auf die jungen, schönen, den Maler verwöhnenden und eifrig mit ihm, auch noch in der Saarbrücker Zeit, korrespondierenden Gräfinnen dieser Familie. — Qualitativ höchst wertvolle Pastellporträts, die unbedingt zum besten dieser Art und Zeit in Deutschland zu zählen sind und angeblich diese Gräfinnen vorstellen sollen, werden in Saarbrücken noch im Familienbesitz aufbewahrt. Sie stehen in so nahem Bezug zu der Kunst Joh. Friedr. Aug. Tischbeins (Abb. 2) und vor allem auch zu der von Joh. Heinr. Schröder (Abb. 3), daß wir unbedingt annehmen müssen, daß der Meister, vielleicht nur auf dem Wege des Kopierens ihre Werke, wie es damals so häufig geschah, kennen lernte und in sich aufnahm. Man denke nur an die zahllosen Kopien auch bisher bekannterer Maler wie Morgenstern nach den beliebten Sujets von Johann Konrad Seekatz, mit dessen Kunst übrigens auch Dryander in Verbindung trat, wie wir noch sehen werden. Ganz überraschend sind gerade die Beziehungen des einen entzückenden Mädchenpastells (Abb. 3) zu Schröder, dessen besondere Farbengebung, das sich leuchtend und tief aus

[1] Vgl. Graf Baudissin: Georg August Wallis (Heidelberger Kunstgesch. Abhandlungen VII, S. 3).

[2] Die Familie Lucius (Lotz) aus Lich in der Wetterau. Bearbeitet von Rich. und Jul. Lucius. 1886, S. 17.

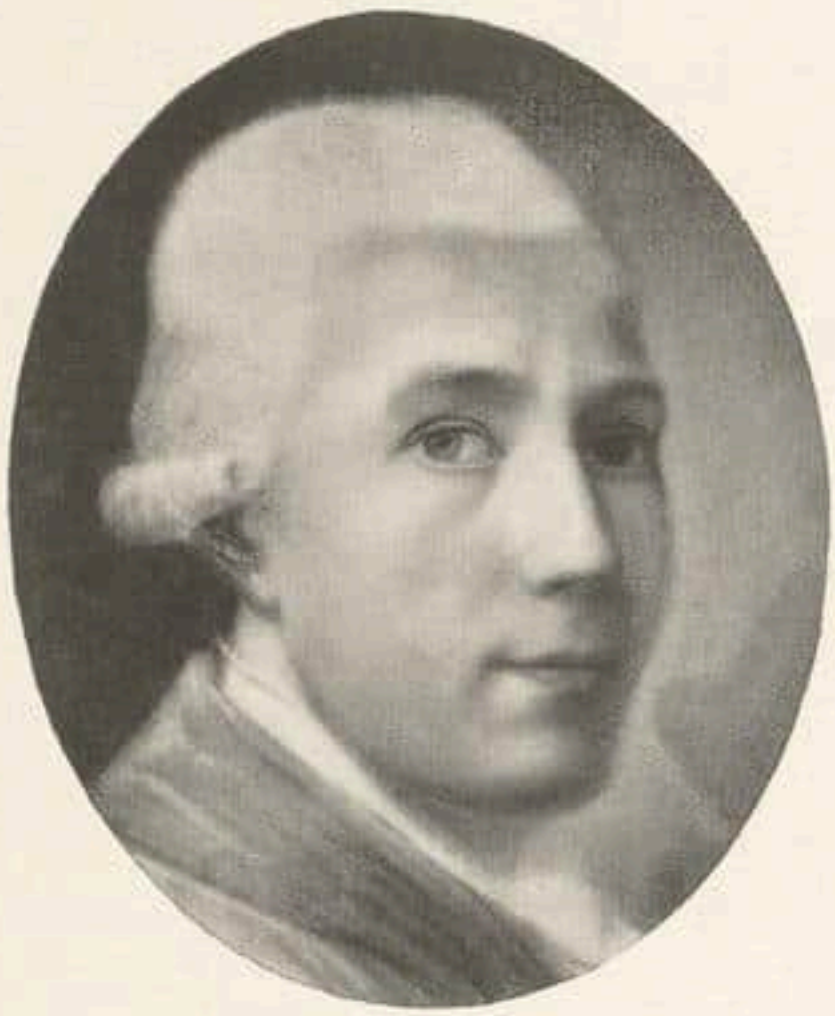


Abb. 4. J. F. Dryander. Der nassauische Oberbaudirektor Balth. Wilh. Stengel in Saarbrücken. Pastell
Privatbesitz, Wiesbaden

dem ganzen Duft des Puders und Tülls heraushebende Blau, durchaus wiederkehrt. Schröder, der vielfach für die thüringischen Höfe arbeitete, war zeitweise auch in Frankfurt a. M. selbst tätig.

Ein schönes Pastell einer Prinzessin dieser Zeit, von Dryander signiert, kam nach dem Kriege bei Henrici in Berlin zur Versteigerung und in Fischbach befindet sich ein Knabenpastell, bezeichnet J. F. Dryander 1782, das den vierjährigen Sohn des Prinzen Viktor von Anhalt darstellt. Eine Miniaturzeichnung des Grafen Löwenstern kam aus dem Besitz von Fräulein Bury ins Stadtmuseum in Darmstadt. Auch sie trägt die Signatur des Malers mit der Entstehungszeit 1782.

So müssen wir, da in diese Darmstädter Zeit auch das Pastellbild der Königin Marie Antoinette (1785) fällt, ein Werk, das als Geschenk der Fürstin in den Besitz des Prinzen Georg von Hessen-Darmstadt und später durch die Großherzogin Mutter von Mecklenburg-Strelitz nach Schloß Neustrelitz kam, und auch das Bild in gleicher Technik nach der späteren Königin Luise damals entstanden sein muß, diese Zeit als eine Art Höhepunkt der Pastell- und Miniaturkunst im Schaffen des Meisters ansprechen.

Zu erwähnen sind auch noch die oft miniaturartig feinen Silberstiftzeichnungen, die der Maler gerne mit Rötel oder Aquarell höhte und auszierte (Abb. 5 u. 6), wie er überhaupt ein durchaus sicherer und das eigentümliche des Dargestellten mit wenigen Strichen erfassender Zeichner gewesen ist. Diese oft im scharfen Profil gegebenen Zeichnungen und Aquarelle, ja selbst Ausführungen in Öl in dieser Art (Abb. 7) leiten dann ohne weiteres zu seiner Silhouettenkunst über, bei der er das originelle Verfahren beliebte, die Kostüme bunt zu aquarellieren, das Haar mit dem grauen Puder zu versehen, um

Abb. 5. J. F. Dryander. Mit Rötel gehöhte Zeichnung eines Kinderköpfchens Familienbesitz, Saarbrücken

daraus dann die schwarze Silhouette des Gesichts sich höchst wirkungsvoll herausheben zu lassen[1].

Diese Darmstädter Zeit, in der die fruchtbare Tätigkeit als Pastell- und Miniaturmaler doch die vorherrschende ist, fand dann mit der Ernennung zum Saarbrücker Hofmaler eine Art von Abschluß. Das Dekret des Fürsten Ludwig ist vom 16. Januar 1788 datiert, doch war der Maler bereits im Jahr vorher in seine Heimatstadt zurückgekehrt. »1787 kam ich wieder hierher und versprach mich mit der Frau Wittwe Catharina Elisabeth Zix geb. Zix. 1788 den 12ten Februar hielten wir unsere Hochzeit«, schreibt Dryander selbst, und das geschah also gerade einen Monat nach dem Erreichen der gesicherten Stellung eines Hofmalers. Seine Braut entstammte einer alten und angesehenen St. Johann-Saarbrückener Weißgerberfamilie und war die Tochter von Jakob Zix und seiner Gattin Anna Margarete Schlachter.

Zwar hat der Maler auch jetzt noch die Verbindung mit dem Hessenland aufrecht erhalten, auch weitere Aufträge kamen von dort dem beliebten Künstler

[1] Derartige Silhouetten waren im Besitz der Frl. Caroline Savoye in Saarbrücken in besonders schöner Ausführung erhalten. der letzten Nachkommin dieser kultivierten französischen Familie, die einmal auch die Revolution von 1793 dem Saargebiet geschenkt hat. Daselbst wurde auch eine Reihe von guten Miniaturen dieser Zeit um 1800 aufbewahrt, so die der jugendlichen Adèle Savoye auf einer Dose in Schildpatt und Gold. Auch dabei werden Stücke von Dryander noch zu suchen sein. Derartige Silhouetten sind auch im Künsternachlaß erhalten.

Abb. 6. J. F. Dryander
Bunt getönte Zeichnung eines jungen Mannes
Familienbesitz. Dillingen (Saar)

zu, so eben auch von der gräflichen Familie Solms, und er hat wohl auch zeitweise noch Kunstreisen in diese und andere Gegenden zur Ausführung von Aufträgen von Saarbrücken aus unternommen.
In Saarbrücken beginnt nun für Dryander eine, wenn auch nur kurze Zeit reichsten höfischen Schaffens für das Haus Nassau, dessen Hofhaltung zu den glänzendsten Südwestdeutschlands überhaupt mit außerordentlich hohen Einkünften einst gehört hat. — Der Schatz der Kohle im Boden, den Fürst Wilhelm Heinrich gehoben hatte, begann nun reiche Früchte hervorzubringen. Hier mag noch manches Werk des Künstlers in nassauischen und luxemburgischen Schlössern nun zutage kommen.
Das reiche Skizzenmaterial, das sich im Besitz seiner Nachkommen selbst oder auch in andern alten Saarbrücker, jetzt fortgezogenen Familien erhalten hat, weist auf manches bedeutsame, ohne Frage auch zur Ausführung gekommene Bild hin. So entstand damals das Porträt des Fürsten Ludwig in ganzer Gestalt in einem Walde, das Hifthorn seiner beliebten Parforcejagden hinter sich an einem Baume aufgehangen. Und denselben hat Dryander auch mit seiner zweiten Gattin, der aus dem Volke zur Reichsgräfin von Ottweiler und Herzogin von Dillingen erhobenen klugen Katarina Kest von Fechingen, dem heute noch populären und dichterisch gefeierten »Gänsegretel« zu Pferd auf einem Spazierritt verewigt. Und auch den beliebten Erbprinzen Heinrich, den letzten, nicht mehr, im Saarbrückischen wenigstens, zur offiziellen Regierung

gelangten Fürsten, hat er 1792, an seinem Schreibtisch im Prinzenbau sitzend, gezeichnet. Die farbenfeine Ausführung dieser Skizze in Aquarell (Abb. 8) besitzt heute noch die fürstlich reußische Familie.
Von kulturgeschichtlichem Interesse mag dazu der sicher auch ausgeführte Entwurf des Fürsten sein, wie er, umgeben von Kavalieren und Dienern, ein Bad nimmt, wobei ein übergeworfenes Badehemd den Anstand auch bei dieser Hof- und Staatsaktion gewahrt hat. — Zahlreiche Miniaturen kamen hinzu (Abb. 9). — Dem Maler hören so auch ohne Frage die zahlreichen auf Knöpfe gemalten Ansichten des fürstlichen Lustsitzes Ludwigsberg an, die vielen erhaltenen Skizzen dieses Parkes mit all seinen zum Teil schon sentimentalen Überraschungen beweisen das. — Eine Reihe dieser Stücke in Saarbrücker Privatbesitz[1] ging leider in der Inflation durch Kauf verloren. Eine ganze damit gezierte Schatulle, in der noch eine tief kastanienbraune, üppige Locke der Reichsgräfin von Ottweiler ruht, bewahrten bis vor kurzem deren Nachkommen in Heidelberg. Und sie besitzen auch noch eine kostbar in Gold und Brillanten gefaßte Brosche ihrer Ahnfrau, die eine besonders gute Miniatur des Fürsten Ludwig mit langen herabwallenden und ungepuderten Haaren zeigt. Auch sonst ist dies Bild ungewöhnlich, der Fürst hat einen kleinen Schnurrbart, dazu eine »Mouche« am Kinn und trägt ein phantastisch-romantisches Kleid mit Puffärmeln in blau und rosa, mit einer großen Halskrause und vor der Brust die Miniatur eben seiner zweiten geliebten Gattin. Auch sie gehört wohl der Kunst Dryanders an, ebenso wie eine Miniatur desselben Fürsten im Armband dieser zweiten Gattin[2]. — Duftige Pastelle entstehen auch jetzt wieder, so die des Erbprinzen, der jungen Gräfin Katarina von Ottweiler, des berühmten, damals oft in Saarbrücken gastierenden Iffland, wie auch von dessen Intimus, dem Saarbrücker Oberbaudirektor Balthasar Wilhelm Stengel (Abb. 4) samt seiner Gattin[3]. Aber der trockene und kärglichere Zug der Zeit, der auf die Revolution hindeutete, machte diesen eigentlichen Kindern des Rokokozeitalters bald den Garaus; deshalb war eben doch die Darmstädter Epoche für den Maler eine Art Höhepunkt.

(Fortsetzung folgt.)

[1] In der Familie Möllinger, die sie von ihrem Vorfahren, dem fürstlichen Baumeister Joh. Adam Knipper, ererbt hatte, der sie als ein Pfand von der Gräfin von Ottweiler samt einer wertvollen Pendule usw. erhalten hat. Der Fürst und seine Gattin hatten sie einst zu einer Maskerade als Fürst und Fürstin Ludwigsberg durch den Maler anfertigen lassen.

[2] Die Brosche mit der Miniatur des Fürsten in einem ziselierten Goldrand, seitlich Ansätze mit silbergefaßten Brillanten, rückseitig als das Beschauzeichen ein verschlungenes L tragend und so wohl von dem Saarbrücker Goldschmied Lucius gearbeitet, ist im Besitz von Herrn Guido Scheer in Heidelberg. Daselbst auch die Reste eines Ludwigsburger Services mit Vergißmeinnicht und Banddekor und der Devise »L'Amitié les Unit« und den verschlungenen Buchstaben C (Catarina) und L (Ludwig), einst für den Fürsten Ludwig von Saarbrücken und die Reichsgräfin von Ottweiler gearbeitet. Das Armband mit der Miniatur des Fürsten besitzt die Frau Gräfin Schmising-Kersstenbrock in Schlesien.

[3] Die Pastelle der Gräfin Ottweiler und das Ifflands befinden sich wieder im Künstlernachlaß in Saarbrücken, ein beschädigtes Pastell des jugendlichen Erbprinzen hat der Hist. Verein. Das Pastell von B. W. Stengel (abgebildet bei Lohmeyer: J. F. Stengel, S. 16 Abb. 4 und in der Woche 1919, Heft 10) war zuletzt bei Frau von Roesdorf-Salm in Wiesbaden, ein weiteres samt Gattin ist im Heimatmuseum in Saarbrücken. Nachträglich stelle ich fest, daß das Pastell der Gräfin Ottweiler nicht sie, sondern vielmehr die Gräfin Sophie zu Solms-Laubach darstellt.

ALT-AMERIKA / EIN NEUES SAMMELGEBIET

VON LEONHARD ADAM

Es ist interessant zu sehen, auf wie verschiedenen Grundlagen ein Sammlertum für ein bestimmtes Gebiet erwachsen kann und wie verschieden auch die Rollen sein können, die der Sammler im Verhältnis zu dem Fachgelehrten seines Lieblingsgebietes spielt. So ist die Kunst Ostasiens für den Westen überhaupt erst durch den Amateur entdeckt worden.

Mit den anderen außereuropäischen Kunstgebieten verhielt es sich anders. Es ist nicht ganz richtig, wenn manchmal behauptet wird, daß gewisse moderne Künstler, des überlebten Impressionismus überdrüssig und nicht gewillt, eine der Methoden des Konstruktivismus einzuschlagen, die ersten gewesen seien, die den Weg zur Negerplastik gefunden hätten. Denn diese ist von der ethnologischen Forschung immer auch als »Kunst« beachtet worden, und die Plastik Westafrikas spielt beispielsweise bei den Anfängen der Kulturkreislehre in den Forschungen von Leo Frobenius eine bedeutende Rolle. Auch die Südseekunst ist nicht etwa von modernen Malern »ausgegraben«, sondern für die breitere deutsche Öffentlichkeit 1907 von Stephan zum ersten Male dargestellt worden.

Vereinsamt lagen bisher im Zeitalter der Entdeckung der »exotischen« Kunstgebiete die amerikanischen Kontinente. Einiges darüber habe ich bereits im Aprilheft 1927 des Cicerone erörtert. Es ist merkwürdig, daß alle uramerikanische Kunst mit uns Europäern im allgemeinen leichter Kontakt findet als die Negerkunst. Selbst die kompliziertesten, bizarren mittelamerikanischen Formen, so unverständlich sie dem Uneingeweihten (und oft genug noch dem Archäologen) sein mögen, klingen eher in unserer Empfindungssphäre an als Afrikanisches. Rein gefühlsmäßig mag man dies damit erklären, daß uns die amerikanischen Menschen näher stehen als die Neger. Die Gesichtsbildung, die oft sehr helle Hautfarbe, das Haar und viele andere Momente, nicht zuletzt der »Völkergeruch«, ist uns beim Indianer sympathischer, weil relativ verwandter als bei dem schwarzen, kraushaarigen und dicklippigen Afrikaner. Aber vor allem ist die Ursache wohl darin zu suchen, daß indianische Ornamentik und Bildnerei — wie nun aus den Ergebnissen der Kulturkreisforschung immer mehr plausibel wird — über die Südsee mit Asiatischem irgendwie so viel stärker verwandt sind als afrikanische Kunst; und alles Asiatische wieder steht ja, wenn auch noch so weitläufig und in vorgeschichtliche Zeiten zurückgehend, zu den Urantängen europäischer Kunst in genetischer Beziehung. Indessen war schon die bloße Kenntnis amerikanischer Kunstwerke auf so wenige Menschen außerhalb des engen Kreises der Amerikanisten begrenzt, daß z. B. das Vorhandensein einer gewaltigen, reich illustrierten archäologischen Literatur über die Kunstdenkmäler Mittelamerikas, insbesondere Mexikos, bis in die jüngste Zeit nicht imstande war, das Interesse der Kunstfreunde zu wecken. Walter Lehmanns Entwurf einer altmexikanischen Kunstgeschichte im »Orbis Pictus«, eine äußerste Quintessenz aus vieljähriger archäologischer Forschung, auf den Schultern einer großen Literatur stehend, gerade darum freilich für einen ahnungslosen Laien eine nicht leichte Einführung, bedeutete in der Kunstliteratur ein Stück völligen Neulandes. Lehmann bildete auch weniger typische als individuell hervorragende Stücke ab. Doch seine Arbeit muß, viel-

Tonkrug, von glänzend rotgelber Farbe
Mexiko, vermutlich aus der Gegend von Uexotla im Tal von Mexiko Berlin, Museum für Völkerkunde, Slg. C. Uhde / Dargestellt ist als Träger der Gefäßmündung ein knieender Buckliger. Ed. Seler erinnert daran, daß an den mexikanischen Königshöfen bucklige Hofnarren gehalten wurden

leicht unterstützt durch die Veröffentlichungen von Eckart v. Sydow, wesentlich dazu beigetragen haben, daß allmählich in der allerjüngsten Vergangenheit die Anteilnahme an amerikanischen Kunstwerken außerhalb der Fachleute bei ethnologisch und archäologisch nicht interessierten Freunden der Dinge selbst erwachte. Die natürliche Folge ist, daß der Wunsch entstand, solche Stücke selbst zu besitzen: der Sammler entdeckte Amerika. Das heißt, der bisher fernstehende Sammler, meist wohl der, welcher sich vorher an Negerkunst und Südseeschnitzwerken begeistert hatte. Eine kleine Gruppe fachmännischer Sammler nämlich gab es insbesonders für peruanische Altertümer schon längst, und einigen von ihnen dankt das Berliner Museum einen wesentlichen Bestand seiner Schätze. Ich nenne außer Macedo: Bäßler, Gretzer, Gaffron — die sämtlich lange in Peru waren und nicht nur Freude an den Gegenständen selbst hatten, sondern auch genau wußten, was sie sammelten. Jedoch scheint der Hauptherd des neuen Sammlerinteresses für Mexiko und Peru nicht in Deutschland, sondern in Paris zu liegen. Von dort aus erstrecken sich die Fühler des Kunsthandels bis zu uns und suchen sich zu sichern, was noch zu haben ist. Aber es ist erschrecklich wenig, und die Hoffnung, daß bisher unbekannte nennenswerte Privatsammlungen aufgefunden werden, ist gering. Um so lächerlicher ist es, wenn die neuen Interessenten in die neue Mode schon Spezialmoden einführen wollen, und, von Sachkenntnis unbeschwert, ihr Augenmerk nur auf Objekte aus bestimmtem Material richten, nämlich ausgerechnet aus

Mexikanische Tonplastik: Hund. Braune Glasur

Berlin, Museum für Völkerkunde / Aus Colima, Nordwest-Mexiko, pazifische Küste, nordwestliche Ausbreitungsgrenze der Naua-Kultur. Diese dackelartigen, vielleicht haarlosen Hunde waren gezüchtete Haustiere, dienten vielleicht auch der Nahrung

Stein. Wer das Geschaffene und Vorhandene einigermaßen kennt, fragt sich vergebens, wer den jungen Sammlern diesen guten Rat gegeben haben, worauf diese Sondervorliebe beruhen könne. Natürlich sind die Monumentalbildwerke Mexikos und Mitttelamerikas, wie jeder Gebildete weiß, aus Stein, aber das ist für den Sammler in Europa ebenso interessant wie die Tatsachen, daß die Monumentalbuddhas von Long Mên oder die Elefanten an der Straße zu den Minggräbern aus Stein sind. Denn solche Stücke zu erlangen, ist so gut wie unmöglich. Nun könnte man es zur Not verstehen, wenn jemand lediglich z. B. mexikanische Stücke aus Nephrit oder Serpentin suchte; das wäre eine ungefähre Parallele zu den Sammlern von chinesischem Jade, die ja auch Spezialisten sind. Aber mit Amerika verhält es sich doch anders, gerade weil es so wenig überhaupt gibt, so daß jedes einzelne Objekt schon einen weit bedeutenderen Seltenheitswert besitzt. Die neugebackenen »Fachleute« ziehen aber auch z. B. aztekische Plastiken aus vulkanischem Tuffstein jedem Gegenstande aus Ton der gleichen Epoche vor. Glauben sie, daß der Materialwert von Tuff oder selbst von Basalt wesentlich höher sei als der von gebranntem Ton? Oder halten sie den Stein für haltbarer als gebrannten Ton? Das wäre für die nächsten Jahrtausende, die unsere Nachfahren noch zu durchleben haben werden, ein Irrtum. Meinen sie etwa, daß bei Ton höhere Bruchgefahr besteht als bei dem vulkanischen Stein, aus dem die meisten aztekischen Götterfiguren gefertigt sind? Auch dies wäre irrig, denn wenn eine Tuff-Figur auf den Boden fällt,

bricht sie ebenso leicht in Stücke wie Ton. Oder soll dieser graue Stein gar schöner sein als Ton? Das werden die Sammler wohl selbst nicht behaupten wollen. Es ist, als wollte man eine gute T'ang-Figur aus Ton geringer bewerten als eine künstlerisch mittelmäßige Plastik aus Stein.
Tatsächlich sind sehr viele charakteristische Werke der Kunst in Mittelamerika überhaupt nur in Ton vorhanden. Man denke an die herrlichen, orange und rot bemalten Maya-Vasen oder gar an den kostbaren Becher von San Rodrigo Aljojuca, aber auch an die erreichbaren graziösen dreifüßigen Schalen des Hochlandes usw., an die Miniaturköpfchen von Teotihuacan in ihrem unerschöpflichen Rassetypen- und Physiognomienreichtum, an so manches einzigartige Stück, das Walter Lehmann abgebildet hat. Und weiter ist wohl den Steinsuchern nicht bekannt, daß gerade die größten Kostbarkeiten aus der Aztekenzeit reliefgeschmückte Holzgegenstände sind, deren Zahl allerdings sehr klein ist und von denen wohl überhaupt niemals — wenigstens nicht auf legale Weise — ein Exemplar in den Handel gelangen wird. Ebenso liegt es mit den unschätzbaren Federmosaiken, von denen jedes einzelne Stück bekannt und in Museumsbesitz ist. Schon gebärden sich die neuen Sammler als »Experten«, schon möchten sie gern Werturteile abgeben über einzelne Stücke, die in Wahrheit doch nur von dem Amerikanisten, dem das überhaupt vorhandene Material geläufig ist, in ihrer stilistischen, genetischen und Seltenheitsbedeutung beurteilt werden können. Die segensreiche, für die Wissenschaft und für die Museen befruchtende Mission, wie die Ostasiensammler sie auf ihrem Gebiete entfaltet haben und teilweise noch erfüllen, besteht für Altamerika nicht. Die altamerikanische Kunstwissenschaft braucht nicht erst aus Sammlererfahrung zu erstehen; denn sie existiert bereits in der amerikanischen Archäologie, die zum guten Teil Stilanalyse und Stilgeschichte ist. Die Verhältnisse liegen für Amerika ethnologisch und rein museal viel zu verwickelt, als daß wir von dem bloßen ästhetischen Freunde der Objekte anderes als wohlmeinende Gefühlsäußerungen und Hypothesen erwarten dürften. Was ihm nottut, ist vielmehr eine Popularisierung der bisherigen Forschungsergebnisse, vor allem zahlreicher Abhandlungen von Eduard Seler.
Gewiß sind die amerikanischen Stücke kostbar, viele von ihnen haben auch für das subjektive europäische Empfinden Qualität, und ihre historische Bedeutung verspricht zu steigen, je mehr die Beziehungen zwischen der alten und der neuen Welt aufgeklärt werden. So gilt die neue Sammelleidenschaft keinem unwürdigen Gebiete. Doch sie möge vernünftig und ohne laienhafte Bevorzugung bestimmter Materialien kultiviert werden! Ob der Kreis der Interessenten wachsen wird, scheint mir schon deshalb zweifelhaft, weil es, abgesehen nur von peruanischen Tongefäßen, so wenig erreichbare Sammelobjekte gibt. Schon der Seltenheitswert mexikanischer Stücke wird in ganz kurzer Zeit außerordentlich steigen; denn in Mexiko besteht ein strenges Ausfuhrverbot für Altertümer, und soeben erfahre ich, daß sich die Kontrolle der mexikanischen Zollbeamten besonders auf »Götzenbilder« erstreckt.

EIN FRÜHWERK ZOFFANYS

VON A. L. MAYER

Die Darstellung der Susanna im Bade, die wir hier veröffentlichen, besitzt aus verschiedenen Gründen kunsthistorisches Interesse. Das Bild (Leinwand 65 cm hoch, 85 cm breit, ist einwandfrei Zauffelly, 1760 signiert, also eine Arbeit des in London als Zoffany weltberühmt gewordenen Regensburger Malers, dessen liebenswürdige Porträts noch heute besonders auf dem englischen Kunstmarkt ihre Käufer finden. In Komposition an flämischen und im Kolorit sichtlich an holländischen Vorbildern geschult, verrät das Gemälde auf den ersten Blick eine große Verwandtschaft mit Arbeiten von Johannes Zick. Dies erklärt sich daraus, daß der junge Zauffely damals als kurtrierischer Hofmaler mit Zick in Ehrenbreitstein und in Trier zusammengearbeitet hat. Daß das Bild in dem Rhein-Moselbezirk von Zoffany geschaffen worden ist, die Signatur über Autor und Zeit durchaus richtig aussagt, beweist die im Format kleinere Skizze (19,5 cm hoch, 24 cm breit) zu unserer Darstellung, die charakteristischer Weise auf Eichenholz gemalt ist und sich unter der Zuschreibung an einen Nachfolger des Filippo Lauri in der Wiener Akademie befindet (Inv. Nr. 489). Robert Eigenberger hat in seinem neuen kritischen Katalog bereits sehr richtig in dem Autor einen »deutschen Eklektiker des 18. Jahrhunderts« vermutet.
Dieses früheste bisher bekanntgewordene Werk von Zoffany wird wohl Anlaß geben, Bilder aus dem Kreis von Zick auf ihre Autorschaft zu revidieren und es wird sich mit aller Wahrscheinlichkeit mehr als ein Bildchen finden, das als Schöpfung Zoffanys aus dieser kurtrierischen Epoche zu gelten hat.

Zoffany

Susanna und die Alten. 1760
Bes.: Paul Klostermann, München

KULTURÜBERTRAGUNG

VON EDITH VON TÉREY

Es erscheint dem europäischen Gefühl als Ungerechtigkeit, daß ein Land, das niemals eine eigene, ursprüngliche Kultur besessen, Geld genug hat, die Kulturblüten anderer Völker langsam aufzukaufen. Die Annahme, daß Amerika dies nur tut, um beneideten Besitz und große Namen anzustapeln, trifft nicht immer zu.

Ein aufrichtiges Bestreben, durch Anschauung und Wissen einen lebendigen Kontakt zum kostbaren Gut der Vergangenheit herzustellen, ist immer mehr im Wachsen begriffen und macht sich vor allem in der erzieherischen Arbeit der Museen bemerkbar.

Es ist ein eigentümliches Phänomen, daß ein Volk wie das amerikanische, das, wie Keyserling es so klar ausgedrückt hat, mehr in der Zukunft als in der Gegenwart lebt, von einem brennenden Durste sozusagen gequält wird, diese Zukunft mit der Vergangenheit in Verbindung zu bringen. Infolgedessen hat das amerikanische Museum eine ganz andere psychologische Funktion als das europäische, das vor allem den Standpunkt des Historischen hat und den Zweck, die künstlerischen Genüsse der Vergangenheit und Gegenwart zugänglich zu machen. In Amerika hat das Historische für die Bevölkerung wenig Bedeutung, mit Ausnahme der Intellektuellen und Professionellen, die in Europa gelebt haben. Dem Durchschnittsmenschen bedeutet das Museum eine Gelegenheit, wo er das intime Leben der Menschen anderer Zeiten beobachten kann. Gerade wie in den Zeitungen, so muß deshalb in den Museen das Material so gruppiert werden, daß dem Besucher ein Einblick in die intime Existenz jeder Epoche erleichtert wird. Das Museum von Philadelphia, das gerade jetzt fertig wird, ist deshalb vom Standpunkt der verschiedenen Perioden organisiert, so daß der Besucher in jedem Raum einen Ausschnitt aus dem Leben erhält. In zweiter Linie kommt das technische Moment. Amerika hat nicht, wie andere Länder, technische Traditionen, und die schnelle Entwicklung des 19. Jahrhunderts hat eine Verbilligung der technischen Mittel zufolge gehabt, die jetzt mit Hilfe der Museen bekämpft wird. In einem Museum, wo Möbel, Teppiche, Bilder usw. in vollkommenen Exemplaren ausgestellt sind, kann der Handwerker oder Künstler seine Technik so verbessern, daß sich dies in kurzer Zeit in den Produktionen von Architektur und Raumkunst widerspiegeln wird. Das amerikanische Museum hat deshalb auch eine soziale Funktion, die in ihrer Größe, Verzweigtheit und weiteren Entwicklungsmöglichkeit in Europa nur wenigen bekannt ist.

Wer einmal im Metropolitain Museum die Gruppen beobachtete, die unentgeltlich in den Abteilungen herumgeführt werden, oder die verschiedenartigen Klassen gesehen hat, die in eigens zur Verfügung gestellten Räumen ihre Studien betreiben, der wird bald zur Überzeugung kommen, daß in Amerika Kulturübertragung versucht und wahrscheinlich erfolgreich durchgeführt wird. Der Wunsch, es den Lernenden möglichst leicht zu machen, führt allerdings öfters zu Mißgriffen. Wenn ein Schwarm von Kindern, wie losgelassene Wilde, ernste Museumsbesucher störend, „die Jagd nach dem Schatze" unternehmen (die Aufgabe ist gegeben, irgendein bestimmtes Kunstwerk möglichst schnell zu eruieren), so mag dies auf den ersten Blick wenig förderlich sein. Wenn aber dieselben Kinder während der Unterrichtsstunden nach ihren Lieblingskunstwerken und dem Grund ihrer Vorliebe gefragt werden, so zeigen ihre überraschenden Antworten ein Interesse, das die neue Erziehungsmethode rechtfertigt.

Da die Erwachsenen meistens ebenso erziehungsbedürftig sind wie die Kinder, werden auch sie auf eine möglichst unterhaltende, leicht faßliche Art unterrichtet. Bei der Erklärung von Kunstwerken wird weniger ihr kunstgeschichtlicher Wert hervorgehoben als ihre Beziehung zu Leben und Geist ihrer Epoche. Sobald die Sphäre des Kunstgewerblichen beginnt, wird eine Analysis der Objekte gegeben, damit der Teppichweber, der Dekorateur oder der Juwelier lernen können, wie man die Farben und Formentheorie auf die Produktion anwendet. (Aus solcher Anregung hervorgegangene Waren werden den Besuchern des Museums in periodischen Ausstellungen gezeigt.)

Eine große erzieherische Rolle spielt der Film. Es wird z. B. die Herstellung von Porzellan oder von Töpfereien in beweglichen Bildern vorgeführt. Wir sehen die alten Ägypter pflügen oder weben und als Parallele dieselben Funktionen der heutigen Ägypter, die das Beharrungsvermögen gewisser fundamentaler Bewegungen demonstrieren.

Da das amerikanische Publikum nur zu sehr geneigt ist, Kunst als eine ebenso mühelose und spielerische Angelegenheit aufzufassen, wie es ihre Vorführung zu sein scheint, wird die Entstehung von Kunstwerken in Bildern gezeigt: die einer Plastik z. B. vom Traum der Konzeption angefangen bis zur letzten technischen Ausführung.

Derselbe Gedankengang hat auch zur Idee eines Films geführt, der momentan in Vorbereitung ist. Es wird die ganze Maschinerie des Museums hinter den Kulissen gezeigt: das Tagewerk der Diener und Beamten, die Ankunft, Ausladung und Präparierung eines ägyptischen Steinkolosses, das Reparieren von Tapisserien oder Bilderrahmen usw.; mit einem Wort, die ganze große Arbeit, deren Resultate dem Publikum so leicht zugänglich gemacht werden. Diese Filme gehen dann an die Zweigmuseen des ganzen Landes, die in reger Verbindung mit der Zentrale stehen.

So wird das Programm des Metropolitain Museum, das bei seiner Gründung (1870) darin bestehen sollte, das Studium der schönen Künste zu entwickeln und mit dem praktischen täglichen Leben in Kontakt zu bringen, aufrechterhalten. Da sich hier alles in fortgesetzter Verwandlung befindet, ist die Wirkung der Tätigkeit der erzieherischen Sektion, die einen eigenen Direktor und zahlreiche Unterbeamten eingestellt hat, nicht abzusehen.

Zuletzt steht und fällt der ganze, hier geschilderte Versuch mit der Frage der Möglichkeit von Kulturübertragung im allgemeinen. Sie wird auch in Europa, das vorderhand noch von seinem eigenen, großen Kulturerbe zehrt, über kurz oder lang aktuell werden.

Camille Pissarro — Flußhafen

Versteigerung bei Math. Lempertz in Köln am 24. April

RUNDSCHAU

DIE DÜRER-BILDER DER PINAKOTHEK

Als Auftakt zu der großen Dürer-Ausstellung, die am 11. April im Germanischen Museum in Nürnberg eröffnet wird, hat die alte Pinakothek in München eine Neuordnung ihres Bestandes an Werken des Meisters vorgenommen. Die in den beiden ersten Nordkabinetten untergebrachte Zusammenstellung der Münchner Dürer-Bilder wird vorläufig nur kurze Zeit zu sehen sein, da der größere Teil der Gemälde der Nürnberger Ausstellung zur Verfügung gestellt wird. In der Pinakothek verbleiben während der Dürer-Ausstellung des Germanischen Museums nur die Beweinung, das Selbstbildnis von 1500 und — wegen ihres gefährdeten Zustandes, der eine Versendung nicht ratsam erscheinen läßt — die beiden Apostelbilder.

Mit glücklicher Hand hat Geheimrat Dr. F. Dörnhöfer die Einrichtung der zwei neuen Dürer-Kabinette geleitet. Der Vorraum enthält an seiner Hauptwand die tiefernste Beweinung, das berühmte Selbstbildnis von 1500 und das auf Leinwand gemalte Bildnis des Jacob Fugger. An einer Schmalwand hängt, für sich allein, das Bildnis des Oswolt Krell von 1499 mit seinen beiden schönen Wappenflügeln. Über dem Kopfe des sogenannten Hans Dürer von 1500 hat man das prächtige Stilleben von Jacopo de Barbari, dem Dürerfreunde, angebracht. Die Flügel des Jabachschen Altars flankieren den Zugang zum zweiten Raum.

Die Hauptwand nehmen hier die zwei mächtigen Apostelbilder von 1526 ein. Sie stehen farbig besonders schön auf dem graubraunen Samt der Wandbespannung. Zur Rechten ist der Paumgartner-Altar aufgestellt. Die Türwand zieren die Lukretia von 1518 und die in dieser Umgebung etwas trocken anmutende Judith des Nürnberger Meisters Georg Pencz. Man kann sich über diese Neuordnung, die auch späterhin bleiben soll, nur aufrichtig freuen. Sie bringt den köstlichen Besitz der Pinakothek an Werken Albrecht Dürers zu neuer, gesteigerter Wirkung. Auch in dem großen Eingangssaal und dem ersten Hauptsaal der Münchner Galerie hat man durch wohlüberlegte Umordnung eine ganze Reihe von kostbaren Perlen dieser Sammlung zu besonderen Geltung gebracht. Hubert Wilm

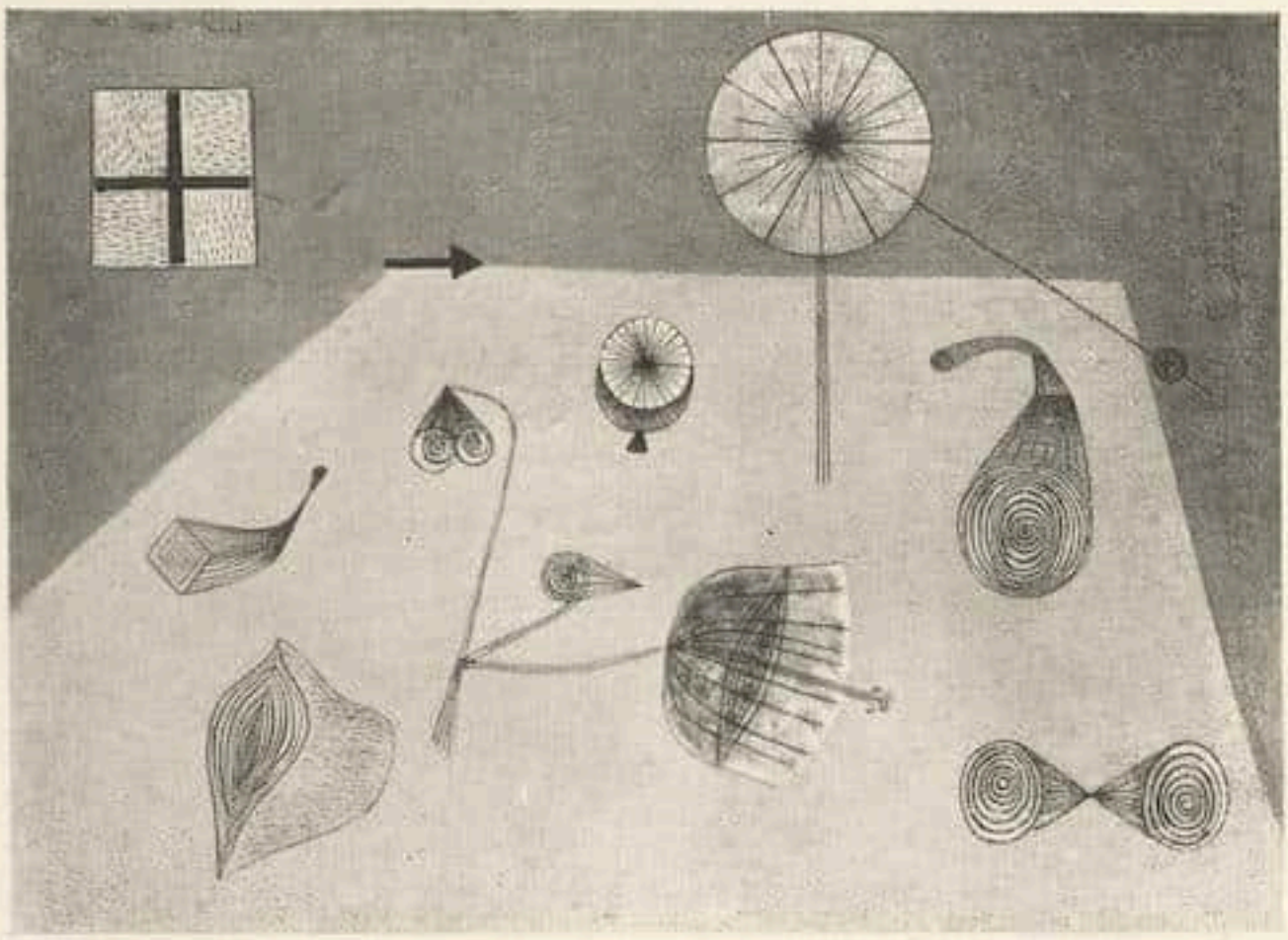
AUSSTELLUNGEN DER STAATLICHEN MUSEEN

Die staatlichen Museen entfalten in letzter Zeit eine begrüßenswerte, rührige Ausstellungstätigkeit. So veranstaltet die Antikenabteilung in einem kleinen, neugeschaffenen Ausstellungsraum auf der Überführung zwischen dem Alten und Neuen Museum eine sehr instruktive Ausstellung der Sammlung Kluge, die eingehend über die Arbeitsweisen des Erzgusses orientiert, beziehungsweise die Rekonstruktion, Restaurierung und Konservierung antiker Bronzeplastiken an Modellen wie Originalen aus dem Besitze des Antiquariums vorführt. — In der Abteilung für ostasiatische Kunst sind die Neuerwerbungen an Gemälden, Skulpturen und kunstgewerblichen Arbeiten ausgestellt. Die Gemälde gehören vorwiegend dem 17. und 18. Jahrhundert an, die Skulpturen, meist Grabbeigaben aus hartem Ton, entstammen der Wei-Zeit (5. bis 6. Jahrhundert) und der T'angperiode (7. bis 9. Jahrhundert). Von den Bronzen ist der höchst bedeutsame Kasten für Toilettegerät und Schmuck aus der Handynastie im Heft 4 des Cicerone eingehend gewürdigt worden. Eine Anzahl von Bronzespiegeln, einige Silbergeräte und einige frühe Jadearbeiten runden die Ausstellung ab, auf die wir illustrativ noch zurückkommen werden. Im Nebenhause zeigt die staatliche Kunstbibliothek die Blätter der „Zehnbambushalle" und des „Senfgartens", die zum koloristisch Schönsten, das der chinesische Farbenholzschnitt des 17. Jahrhunderts hervorgebracht hat, gehören.

Und endlich veranstalteten die staatlichen Museen in den Räumen der Akademie eine Albrecht-Dürer-Ausstellung, die den gesamten Besitz des preußischen Staates an Kunstwerken Dürers ausbreitet. Zu den Gemälden Dürers aus dem Kaiser-Friedrich-Museum gesellt sich das Kasseler Bildnis der Elsbeth Tucher von 1499, zu den hundert Zeichnungen des Kupferstichkabinetts, die den Dürer-Blättern der Albertina ebenbürtig sind, tritt in chronologischer und lückenloser Folge das allgemein bekannte Holzschnitt- und Kupferstichwerk des größten deutschen Meisters. Zu der Eröffnung sprachen Max Liebermann, Geheimrat Waetzoldt und Minister Dr. Bekker. S

FRANZÖSISCHE BUCHKUNST AUSSTELLUNG IN BERLIN

Im Antiquitätenhaus Wertheim wurde Mitte März durch den Herrn Botschafter de Margerie eine Ausstellung moderner französischer Luxusdrucke eröffnet, an der sich die namhaf-



Paul Klee Zeit und Pflanzen. 1927
Aus der Klee-Ausstellung bei Alfred Flechtheim, Berlin

testen Pariser Verleger mit charakteristischen Beispielen ihrer Produktion beteiligten.
Den Mittelpunkt der Ausstellung bildet eine Vitrine mit Werken der Privatbibliothek des Botschafters. Besonders interessiert ein Sonderdruck der Thais von Anatole France, gedruckt 1924 für die Vereinigung „Les Cent Bibliophiles".
Die Ausstellung überrascht durch die Vielseitigkeit der Auffassung, mit der zeitgenössische Künstler versucht haben, eine literarisch wertvolle Materie in ein kongeniales Gewand zu kleiden. Doch befriedigen oft weniger jene unzulänglichen Versuche, Holzschnitte wenig differenzierten Ausdrucks für die Illustrierung bedeutender Werke zu benutzen. So vermögen wir z. B. die Illustrationen zu Rabelais „Gargantua" nicht als eine Bereicherung des Textes zu verspüren. Andere Versuche des Verlages Pichon müssen als ähnlich mißglückt bezeichnet werden.
Besondere Aufmerksamkeit wecken eine Anzahl äußerst farbenfroh illustrierter Bücher, unter denen die folgenden genannt seien: Madrus: Douce amie (Verl. R. Kieffer), eine Folge von Gedichten an Venedig mit Illustrationen des van Dongen (Verl. A la Cité des Livres), vor allem aber eine Anzahl entzükkender Modekupfer des George Barbier (Verl. Meynial). Das heiße Bemühen, interessant zu illustrieren, ließ allerdings manchmal in Vergessenheit geraten, daß die Illustration nur eine freundliche Begleitung des Textes sein soll. So sehr wir daher auch die Landschaftsaquarelle des André Fraye bewundern, so verkennen wir doch nicht, daß sie uns zu sehr fesseln, als daß wir noch Lust hätten, den Text zu lesen, den uns André Sewignon mit dem Titel „Filles de la Pluie" dazu vorlegt. Für manche wird es übrigens eine Überraschung sein, festzustellen, daß sich Victor Hugo auch in Tuschzeichnungen versucht hat, die ganz den Ausdruck seines romantischen Vorstellungskreises wiederspiegeln. d

AUSSTELLUNG IN PARIS

Drei bedeutende Galerien, Hodebert, Charpentier und „L'Art Contemporain", stellen gegenwärtig Graphik für Luxusdrucke aus. Diese Ausstellungen, die jetzt häufig veranstaltet werden, haben eine zweifache Bedeutung. Sie erhöhen das zunehmende Ansehen der von ersten Künstlern illustrierten Bücher, ferner verschiebt sich das Interesse von der einfachen Platte wesentlich auf das Buch, das um ein Thema herum dem Illustrator jede Möglichkeit gewährt, sein Talent zu entfalten.
Urheber dieser Entwicklung im Sinne des illustrierten Buches ist in erster Linie Ambroise Vollard, der zur Ausstattung seiner klassischen und modernen Texte Maler wie Bonnard, Vuillard und neuerdings Picasso, Vlaminck und Chagall heranholte.
Unter den Händen der Nur-Künstler entsagt die Buchillustration allem Zufälligen. Sie ist viel mehr dem symbolischen Gehalt als der direkten Vorstellung von Tatsachen und Personen unterworfen. Wir können uns sehr wohl

mit der Pistole Werthers und dem Taschentuch Desdemonas abfinden, aber unerträglich ist es für uns, wenn eine von uns erfundene Idealfigur durch eine mehr als trügerische und höchst fatale Wirklichkeit ersetzt wird. Zieht man ferner in Betracht, daß die Bücher mit beschränkter Auflage ein glänzendes Spekulationsgeschäft sind, dann wird man verstehen, warum in diesem Falle das Interesse doppelt groß ist.

Ferner haben Ausstellungen von Druckgraphik einen ähnlichen Erfolg wie die von Gemälden, wenn die einzelnen Blätter in Passepartouts gefaßt sind.

Die Erneuerung der Buchgraphik ist die Tat von Malern wie Vlaminck, Derain, Dufy, welche zahlreiche Werke von G. Appolinaire, Georges Duhamel, Remy de Gourmont u. a. illustrierten.

In der Ausstellung der Galerie Hodebert fallen hauptsächlich die Illustrationen zu „Suzanne et le Pacifique" von Jean Giraudoux auf, ein Buch, für das der vortreffliche Schriftsteller Daragnès zugleich als Verfasser und Verleger zeichnet. So etwas wiederholt sich jetzt des öfteren, so wird z. B. Françis Caro in der Folge sein eigener Herausgeber sein.

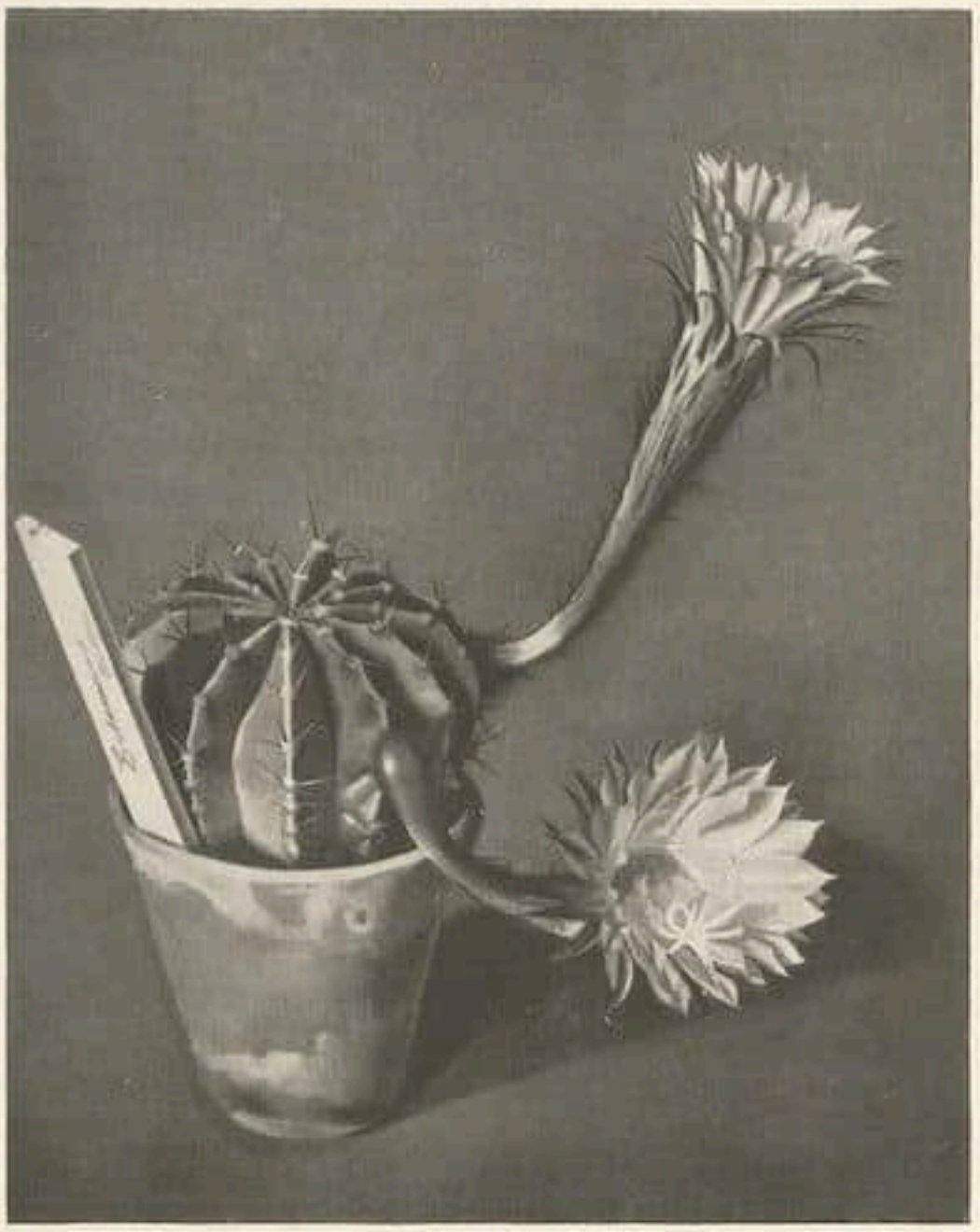
Hervorzuheben noch die ebenso elegant wie sicher geführten Blätter von Dunoyer de Segonzac, dessen „L'eloge de la Boxe" einer der größten Erfolge moderner Buchkunst bleibt. Hermine David hat die Traumhaftigkeit des Buches gestaltet und Wirklichkeit mit Poesie gemischt.

In der Galerie Charpentier sind vorwiegend Arbeiten der Künstler zu sehen, die die Tradition eines Constantin Guys und Lautrec fortführen. Hier sind zu nennen vor allem Vertés und der liebenswürdige, geistvolle Dignimont, die Zolas „Nana" und „l'Assommoir" illustrieren, ferner der bäuerliche Falké, der in derselben Reihe die Illustrationen zu „La Terre" schaffen wird. Fels

MAX-BECKMANN-AUSSTELLUNG IN MANNHEIM[1]

Mit der Ausstellung des „gesammelten Werks" von Max Beckmann in der Kunsthalle ist zum erstenmal eine Gesamtübersicht über das Schaffen eines Vielumstrittenen ermöglicht, dessen Entwicklung, so widerspruchsvoll und zusammenhanglos sie, oberflächlich betrachtet, erscheinen mag, eben darum erst im Zusammenhang ganz begriffen und beurteilt werden kann. Sie folgt geradezu erschreckend deutlich der Zeitgeschichte und wird als Psychogramm der Entwicklungskurve des geistigen Menschen in Deutschland aufschlußreiches Dokument. Vorkriegsmensch — Kriegserlebnis — Nachkriegsmensch: von diesem immanenten Grundthema aus ist dies Gesamtschaffen in jeder seiner divergierenden Einzeläußerungen zu begreifen, und eine unbedingte geistige und künstlerische Selbstdisziplin, die ihr Wesensziel auf die Enthüllung seelischer Wahrheit im Menschenantlitz richtet, führt oft zu einer zunächst abstoßenden, grellen Überbewußtheit des Rechenschaftsberichts. Stofflich ist wenig vom Krieg in die Bilder übergegangen, wie denn überhaupt Beckmanns Kunst so dominierend ideell, so betont geistig orientiert ist, daß die heute vielen drohende Gefahr rein gegenständlicher Aktualisierung von vornherein ausschaltet. Kein Wunder, daß eine große Zahl von Selbstporträts den inneren Weg belegt. Auch Beckmanns Kunst der Darstellung seelischer Zustände und Vorgänge war in der Vorkriegszeit „psychologisch", d. h. sie gefiel sich im Schmerzlich-Interessanten des Einzelfalls und dokumentierte den leer oder unwirklich gewordenen Individualkult des guten Bürgerhauses. Das Ziel geht schon damals weit darüber hinaus, aber es kennt seine Mittel noch nicht. Dominierend aus jener Zeit der erstaunlich vollendete Griff des „Liebespaares". Dies bleibt übrigens in allen „Wandlungen" charakteristisch, daß immer aus einer Reihe fesselnder Würfe langsam und sicher da und dort ein ganz geschlossenes Hauptwerk, ein „Gipfel" emporwächst. Man könnte die einschneidende Bedeutung des Kriegserlebnisses für den Künstler (erschütternd ausgeprägt in zwei wenig bekannten Selbstbildnissen von 1915 „als Krankenpfleger" und 1917 „mit rotem Schal") als eine von vornherein bestehende Einseitigkeit seines Weltbilds deuten. Aber dies Erlebnis hat ihn nicht aus der Bahn, sondern in die Bahn gerissen; seine Kunst ist von einer Art, die sie zu der „Einseitigkeit" prädestiniert, geistige Formulierung des Zeitgewissens zu sein. Sie läßt nichts unkontrolliert, zuwenigst an sich selbst. Naturgefühl freilich, unreflektierte, gläubige Hingabe an die sinnliche Unmittelbarkeit der Erscheinungswelt ist ihm fremd. Schon die frühen Landschaften haben etwas Abstraktes. Eigentümlich, daß am ehesten noch ein Rosenstilleben von 1914, also vom Augenblick entscheidender Wandlung etwas naturhaft Quellendes hat. Verwandtes

[1] Durch ein technisches Versehen mußte dieser Bericht in Heft 6 zurückstehen, so daß er für Mannheim leider zu spät kommt, dafür aber als Vorbericht für die Beckmann-Ausstellung in Berlin angesprochen werden kann B



Niklaus Stöcklin Blühender Kaktus
Ausgestellt in der Basler Kunsthalle

taucht erst in der jüngsten Entwicklung wieder auf und beruht mehr auf der reichen und frohen Kraft der Farbe, als auf der Naturnähe der Form. Auch sonst ist die andeutende Vorwegnahme späterer Entwicklungen in Frühwerken zu beobachten. Schon eine „Sterbeszene" von 1906 bereitet auf die totentanzhafte Auflösung der naturalistischen Formen in den Übergangsjahren 1914 bis 1915 vor. Aber auch der 1917 an deutscher Gotik fast archaisierend gebildete neue Linearstil, der die Periode des religiösen Aufschreis, die „Kreuzabnahme" und „Christus und die Sünderin" als Hauptwerke, trägt, bleibt Übergang, und bleibend ist nur eine reserviert und zart anhebende, doch bald sich sehr lebhaft entfaltende und neuerdings zu pompöser Kraft entwickelnde klare Kultur der Farbe. Von Beckmann theoretisch als das Sekundäre signalisiert erscheint sie oft als das gefühlsmäßig Primäre, als die Trägerin des ursprünglichen Empfindens, das durch die konstruktive Geistigkeit des Zeit- und Formgewissens im Bewußtsein zurückgedrängt wurde. Im übrigen geht die formale Entwicklung von der Zweidimensionalität zur zunehmenden Rückeroberung des Raums, der bis 1925 noch mit zäher Festigkeit, neuerdings wieder lockerer und freier behandelt wird, ohne doch die gewonnene Klarheit und Bestimmtheit aufzugeben. Entsprechend scheint auch in der geistigen Haltung die jahrelang gepflegte maskenhafte Verkrustung und Verhärtung des Menschlichen (siehe etwa das „Selbstbildnis als Clown", 1921) in dem saturnischen Motiv einer großen Komposition von 1927 und in dem neuen „Bildnis Zeretelli" einer reifen Gelassenheit zu weichen. Reich begleitet das graphische Werk all diese Entwicklungsstadien, tritt aber mit dem Jahr 1923 plötzlich fast ganz zurück.

Erich Dürr

HOLLÄNDISCHE MALEREI IN DER GALERIE BORGHESE

Am 25. Februar wurde in Gegenwart des Königs von Italien in der Galerie Borghese eine kleine Ausstellung holländischer Bilder, vornehmlich des 17. Jahrhunderts, eröffnet. Sie war, wie die Einleitung des Katalogs[1] angibt, bereits für das Jahr 1924 geplant, ist aber infolge der Schwierigkeiten, geeignete Räum-

[1] R. Galleria Borghese Roma. Mostra di Capolavori della pittura olandese. MCMXXVIII. Roma, Biblioteca d'arte editrice. XV, 112 S., 136 Abb. 8°.

lichkeiten zu beschaffen, erst jetzt zustande gekommen. Nach dem Ausbau des obersten Geschosses der Villa Borghese für Museumszwecke ist es möglich geworden, einen Flügel der Galerie für ein solches Unternehmen freizumachen.

So hat also in den beiden Sälen, wo für gewöhnlich Tizians „Himmlische und irdische Liebe" und Correggios „Danae" sich befinden, und in den vier anstoßenden Kabinetten eine Reihe sehr repräsentativer Werke holländischer Kunst Platz gefunden. Zweck der Ausstellung war nun, einerseits die wichtigsten Stücke, die die Museen Italiens an Bildern holländischer Meister besitzen, einmal zusammenzustellen. Am meisten konnten die Uffizien, die Pinakothek von Turin und die Galeria d'arte antica im Palazzo Corsini in Rom beisteuern. Dazu kamen noch die Museen von Bergamo, Trient, Verona, Venedig, Lucca, Fiesole und Urbino. Da sich das Bild holländischer Malerei, das sich auf diese Weise ergab, als einigermaßen einseitig erwies — von Rembrandt z. B. existieren in Italien nur Porträts — und es der Ausstellungsleitung darauf ankam, dem italienischen Publikum einen möglichst umfassenden Überblick über die verschiedenen Themen dieser Kunst zu geben, sah man sich genötigt, um den Gesamteindruck abzurunden, auch aus den Sammlungen des Auslands eine Anzahl von Bildern herzuleihen. Neben einer Reihe von Privatsammlern haben denn auch die Museen von Amsterdam, Rotterdam und dem Haag in Holland, der Louvre und das Museum von Epinal in Frankreich, sowie die Münchner alte Pinakothek und das Germanische Museum in Nürnberg bereitwilligst ihre Schätze zur Verfügung gestellt.

Der Schwerpunkt der Ausstellung liegt auf der Darstellung der Malerei des 17. Jahrhunderts in Holland; nur wenig Werke des 16. Jahrhunderts werden gezeigt. Lucas van Leyden ist durch die Münchner Madonna mit dem Kind, Magdalena und dem Stifter und das „Quellwunder Mosis" aus Nürnberg, wozu noch die Kreuzigung des Museo Civico in Verona kommt, vertreten. Weiter wäre etwa noch zu nennen das Bildnis der Agathe von Schönhoven von Jan van Scorel aus der Galleria Doria-Pamfili, sowie mehrere Werke des A. Moro aus Verona und Venedig. Erwähnung verdient auch die dem C. C. Buys zugeschriebene „Anbetung des Kindes" aus dem Nationalmuseum in Neapel.

Es ist möglich, einen Eindruck von der künstlerischen Entwicklung Rembrandts an der Hand der hier ausgestellten 16 Werke zu erlangen. 1629 ist der „Schlafende Alte" der Pinakothek zu Turin datiert, ein Bild, um das sich hier noch zwei weitere Arbeiten der Frühzeit gruppieren. Ein weiteres wichtiges Werk der Frühzeit stellt die Münchner Heilige Familie von 1631, die auch auf die Beziehungen Rembrandts zur italienischen Kunst hinweist und darum hier doppelt willkommen ist, dar; es folgt das Bild der Schwester aus der Brera von 1632 und ein Selbstbildnis aus dem Louvre von 1633. 1640 datiert ist die H. Familie („Le ménage du ménuisier") des Louvre, die schon zur Kunst der späteren Epoche überleitet, die durch das Porträt des Bruders (ca. 1650, Louvre) und das Bildnis des Rabbiners Saul Levy Morteyra der Uffizien glänzend repräsentiert wird. Von unerhörter Wirkung ist das Porträt einer Nonne aus dem Museum von Epinal, das das Datum 1661 trägt. Es ist kein geringes Verdienst der Ausstellungsleitung, dieses Bild aus dem sicher nicht gerade häufig besuchten Museum von Epinal nach Rom gebracht und es dort dem Publikum, das sich in den Monaten März und April daselbst zusammenfindet, zur Schau gestellt zu haben.

Nur ein Bild von Frans Hals, ein Fischerknabe, den der Graf Contini hergeliehen hat, stammt aus einer italienischen Sammlung. Hier haben Leihgaben aus München, Amsterdam, Paris und aus der Sammlung Goudstikker aushelfen müssen. Zusammen fünf Porträts von durchweg guter Qualität.

Sehr großzügig war das Entgegenkommen der holländischen Museumsverwaltungen, das es möglich machte, daß zwei so ausgezeichnete Kostbarkeiten, wie der Mädchenkopf Vermeers aus dem Haag und der „Brief" desselben Meisters aus dem Reichsmuseum die Reise nach Rom machen konnten.

Die Schule Rembrandts ist durch Arbeiten von Bol, G. van Eechhout, Bernard Fabritius, Art de Gelder, Pieter de Grebber und Nikolaus Maes vertreten. Besonders hervorzuheben ist darunter das überaus reizvolle Stück der Sammlung Gualino von Bol, ein „Mädchen am Fenster", ferner der „Satyr in der Bauernfamilie" von Fabritius in der Galerie von Bergamo und das Porträt einer alten Frau von Maes aus dem Palazzo Reale in Neapel.

Von der Landschaft geben Stücke von van Goyen (Landschaften in der Brera und im Reichsmuseum), Molijn (Galerie Pitti), Salomon und Jakob van Ruysdael eine gute Vorstellung. Die erstaunliche Landschaft von Hercules Seghers in den Uffizien ist allgemein bekannt. Arbeiten von Wouwermann konnten die Sammlungen von Rom und Turin schicken;

beachtenswert sind schließlich zwei Bilder von Jan Wijnants aus dem Besitz des Marchese Mansi Orsetti in Lucca und Prof. Muñoz in Rom.
Von Pieter de Hooch ist nur die Schildwache der Corsini-Galerie in Rom, ein einigermaßen schwaches Stück, zu sehen. Amsterdam hat die „Väterliche Ermahnung" von Terborch geschickt, das Louvre ein Konzert desselben Meisters und die Uffizien das Bildnis einer Frau mit Weinglas. Von Jan Steen sieht man zwei Arbeiten aus den Uffizien und Venedig, sowie das Bild eines Festes von Jan Steen aus dem Besitze der Gebrüder Douwes in Amsterdam. Die drei Werke von Gerard Dou stammen sämtlich aus italienischem Besitz; auch Metsu, Mieris und Netscher erscheinen in charakteristischen Arbeiten. Von der Kunst Potters geben die „Vier Stiere" aus der Galerie von Turin eine gute Vorstellung.
Von besonderem Interesse auf römischem Boden sind die Werke der Maler, die in Italien die entscheidenden künstlerischen Anregungen empfangen haben. Man hätte diese Abteilung vielleicht noch etwas mehr ausbauen können. Immerhin sind Asselijn, Berchem, Both, Dujardin, David de Haen, Honthorst, Pieter van Laer (Bamboccio), Jan Lys recht gut vertreten. Das Selbstbildnis des Pieter van Laer aus den Uffizien und die beiden Arbeiten desselben Meisters aus der Galleria d'arte antica in Rom, das dem Jan Lys zugeschriebene Bildnis eines Architekten aus den Uffizien, wie auch die demselben Meister zugeschriebene Opferung Isaaks beim Principe Giovanelli, ferner von David de Haen, auch Baburen genannt, die Gefangennahme Christi der Borghesegalerie, sind alles Werke, die das höchste Interesse in Anspruch nehmen. Das wichtigste Ergebnis dieses Teils der Musea liegt jedoch vielleicht in der Ausstellung der vier Werke von M. Sweerts, einem Jünglingsporträt aus der Pinakothek von Lucca, zwei Bildern der Accademia di S. Luca in Rom und den „Drei Rauchern" des Castel Sforzesco in Mailand, die sämtlich geeignet sind, eine genauere Vorstellung von der Persönlichkeit des eigenartigen bisher wenig studierten Meisters, als wir sie hier jetzt besitzen, zu geben.

R. Seiffert-Wattenberg — Mädchenbildnis
Deutsche Künstlerbund-Ausstellung Hannover 1928

Ludwig Schudt

BASEL

Niklaus Stöcklin in der Kunsthalle / Von kommenden Ausstellungen.

Bevor die alten Kunsthalleräumlichkeiten für die Dauer von fünf Jahren der Öffentlichen Kunstsammlung überlassen werden, die hier bis zur Vollendung des Museumsneubaus wenigstens in ihren wesentlichsten Teilen sichtbar bleiben soll, hat der Kunstverein dem repräs-

sentativsten der jüngern Basler Maler, Niklaus Stöcklin, noch eine eindrückliche Retrospektive gerüstet. Stöcklin, der durch seine Ausstellungen in Karlsruhe, Mannheim, Berlin und Hamburg auch in Deutschland kein Unbekannter mehr ist, ist heute einer der markantesten jungen Schweizer Künstler; wäre seine Kunst nicht so absolut persönlichkeitsbedingt, müßte man sie in die große neusachliche Bewegung einreihen: dann aber wäre Stöcklin wohl als Vorläufer der ganzen Bewegung zu werten, da die ersten Werke, die seinen Stil vollkommen abgeschlossen zeigen, bereits den Jahren 1916 bis 1917 angehören. — Stöcklins Entwicklung verlief vollkommen geradlinig; Einflüsse ganz allgemeiner Art des Kubismus, des Expressionismus und der deutschen und italienischen Quattrocentisten lassen sich nur in den allerersten Anfängen feststellen, bereits als Zwanzigjähriger steht der Maler als fertiger Meister da. Welchen Weg der Künstler in der Folge auch immer zur Realisierung seiner Bildideen schritt: die spätern Werke bringen weniger eine Weiterentwicklung als vielmehr eine Entfaltung der früh zutage getretenen Fähigkeiten, und sie unterscheiden sich in ihrer künstlerischen und menschlichen Haltung kaum von den Frühwerken — es wäre denn durch ihr aufgeschlosseneres Kolorit, ihren größern Reichtum räumlich-plastischer Beziehungen und durch einen Ausdruck unmittelbarer Gefühlswärme.

Die Historische Ausstellung aus Basler Privatbesitz, die beiläufig 200 Gemälde und Plastiken des 15. bis 18. Jahrhunderts umfassen wird und auf die neulich an dieser Stelle hingewiesen wurde, soll am 15. April in den neuerbauten Kunsthalleräumlichkeiten eröffnet werden. Sie wird bis Ende Mai dauern und dann abgelöst werden durch eine umfassende Gauguin-Schau, wie sie in den Ausmaßen bisher weder in der Schweiz noch in Deutschland zu sehen war. Dr. Wilh. Barth, dem verdienten Leiter der Basler Kunsthalle, ist es gelungen, für diese Ausstellung nicht nur den bekannten französischen Besitz mobil zu machen, darunter namentlich die Werke der Sammlungen Maurice Denis, D. de Monfreide und Durrio, der heute noch lebenden Freunde Gauguins, sondern er konnte neben dem schweizerischen auch den schwedischen, norwegischen, holländischen und deutschen Besitz gewinnen. Was aber dieser Basler Gauguin-Ausstellung ihren ganz ungewöhnlichen Charakter verleihen wird, ist der Umstand, daß auf ihr zum ersten Male wenigstens teilweise die Werke Gauguins der ehemaligen Sammlungen Morosoff und Schtschukin gezeigt werden können, die heute im Museum westlicher Kunst in Moskau vereinigt sind, eine Tatsache, die allein genügen dürfte, die Basler Gauguin-Schau zu einem ganz hervorragenden künstlerischen Ereignis zu machen, das im In- und Auslande gebührende Beachtung finden wird. W. R.

DEUTSCHE KÜNSTLERBUNDAUSSTELLUNG HANNOVER 1928

Am 19. Februar wurde in den Räumen des Hannoverschen Kunstvereins die Deutsche Künstlerbundausstellung 1928 eröffnet. Über die anläßlich der Ausstellung zur Verteilung gekommenen Preise wurde bereits im Heft 5 des Cicerone berichtet.

Die Aufstellung kann vorbildlich genannt werden. Die Arbeiten der einzelnen Künstler haben alle geschlossen nebeneinander Platz gefunden, wodurch dem Besucher ermüdendes Suchen erspart wird. Man hat diese sehr heikle Aufgabe mit bewunderungswürdigem Takte gelöst und ist auch vor Kühnheiten nicht zurückgeschreckt. Erfreulicherweise hat man die Plastik in einem großen Saale vereinigt.

Ein Hauptsaal wahrt die Tradition des Deutschen Künstlerbundes; in ihm findet man Liebermann, Slevogt, L. v. König, Habermann, Hübner, Klinger, Sterl u. a. im Saale nebenan Kalkreuth, der sich in einem neueren Porträt neuster Kunstauffassung zuwendet. Unter den bekannten Namen eine Auswahl zu treffen, ist bei der Fülle guter Arbeiten nicht ganz einfach. Immer wieder verlangt Rohlfs eine besondere Beachtung. Erstaunlich ist die Frische und Lebendigkeit seiner Bilder, unter denen der „Bauer mit der Goldmünze" sich noch besonders heraushebt. Dann ist Kokoschka zu nennen, der mit dem „Liebespaar mit Katze" sehr gut vertreten ist. Hofer hängt mit drei Bildern Heckel gegenüber, dessen schönen Ostender Hafen man von der Dresdener Ausstellung vor zwei Jahren her kennt. Ein interessantes Bild ist sein Porträt der Asta Nielsen. Kirchner stellt drei große Bilder aus, von denen eine Ansicht von Dresden hervorzuheben ist. Schmidt-Rottluff interessiert durch eine Abwandlung seiner Farbenskala. Einen nachhaltigen Eindruck macht Otto Müller mit mehreren Zigeunerbildern und Landschaften. Von Felixmüller ist ein großes, etwas gewalttätiges Bildnis vorhanden. Molls Ansicht von Venedig steht in angenehmen Gegensatz zu seinen dekorativen Bildern. Eine Überraschung ist Meids „Straße in Palermo", die ein kulti-

viertes Farbenempfinden verrät. Waske und Heckendorf können in diesem Falle in einem Atem genannt werden — sie bringen beide große Hafenbilder aus Marseille und Genua. Zu erwähnen ist noch Gross mit einem satirischen Bilde und einem Stilleben, Großmann, Purrmann, Kanold, Levy und Nauen, auch Caspar und Maria Caspar-Filser. Merkwürdige Dinge zeigt Seewald, die in ihrer Naivität sehr ansprechen, aber doch vielleicht etwas zu gewollt sind. Maria Slavona bringt neben anderem eine sehr sympathische Straße auf dem Montmartre. Ausgemacht schlecht sind Pechstein und Wollheim. Baumeister und Schlemmer sind mit konstruierten figürlichen Kompositionen vertreten. Campendonk stellt sehr schöne Hinterglasmalereien aus, Kandinsky als einziger „Abstrakter" drei Bilder in satten warmen Tönen.

Zu diesen klingenden Namen gesellen sich noch eine Menge weniger bekannter, die erwähnt werden müssen. Neben Kaus und Kerschbaumer sind es vor allem Champion (Düsseldorf), Coester (München), Kuhn (Stuttgart), Anita Rée (Ahrensburg), Rudolph (Chemnitz), Saß (Berlin), Schmetz (Düsseldorf) und Wax (Berlin), deren Arbeiten besonders auffallen. Es sei gestattet, noch ein Wort über die Hannoverschen Künstler zu sagen. An erster Stelle steht da Otto Gleichmann, an dessen starker und eigenartiger Kunst man nicht mehr lange vorbei können wird. Seiffert-Wattenbergs feinsinnige und kultivierte Kunst ist außerhalb Hannovers leider noch kaum bekannt. Zu der älteren Generation ist noch Heitmüller zu zählen, dessen Stärke im Porträt liegt. Von jüngeren Malern müssen Dörries und Horchler genannt werden, und in letzter Zeit verlangt Busack einige Aufmerksamkeit. Ischi von König hat man auch außerhalb Hannovers schon gesehen.

Auch unter der Plastik der Ausstellung finden sich Namen von Klang. Scharff zeigt eine große dekorative Figur für einen Theaterbau; Kolbes „Herabsteigende" ist wohl die eindrucksvollste plastische Arbeit der Ausstellung. Daneben stehen Haller, Fiori, Abbo, Albiker und Renée Sintenis. Hannover ist hier ebenfalls gut vertreten durch die schönen Arbeiten Scheuernstuhls, durch Herting, Stölzer und Suffrian.

Dieser Überblick mag zeigen, daß das Bild des deutschen Kunstschaffens, das diese Ausstellung bietet, vollkommen in sich abgerundet ist. Der Wert und Sinn der Ausstellung liegt in der gebotenen Übersicht, in der Möglichkeit des Abwägens einzelner Persönlichkeiten gegeneinander. So betrachtet ist die Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes eine Tat von weittragender Bedeutung. St

Werner Peiner Stuhl mit Flasche. 1928
Kollektiv-Ausstellung im Bochumer Museum
Mit Genehmigung von Herm. Abels, Köln

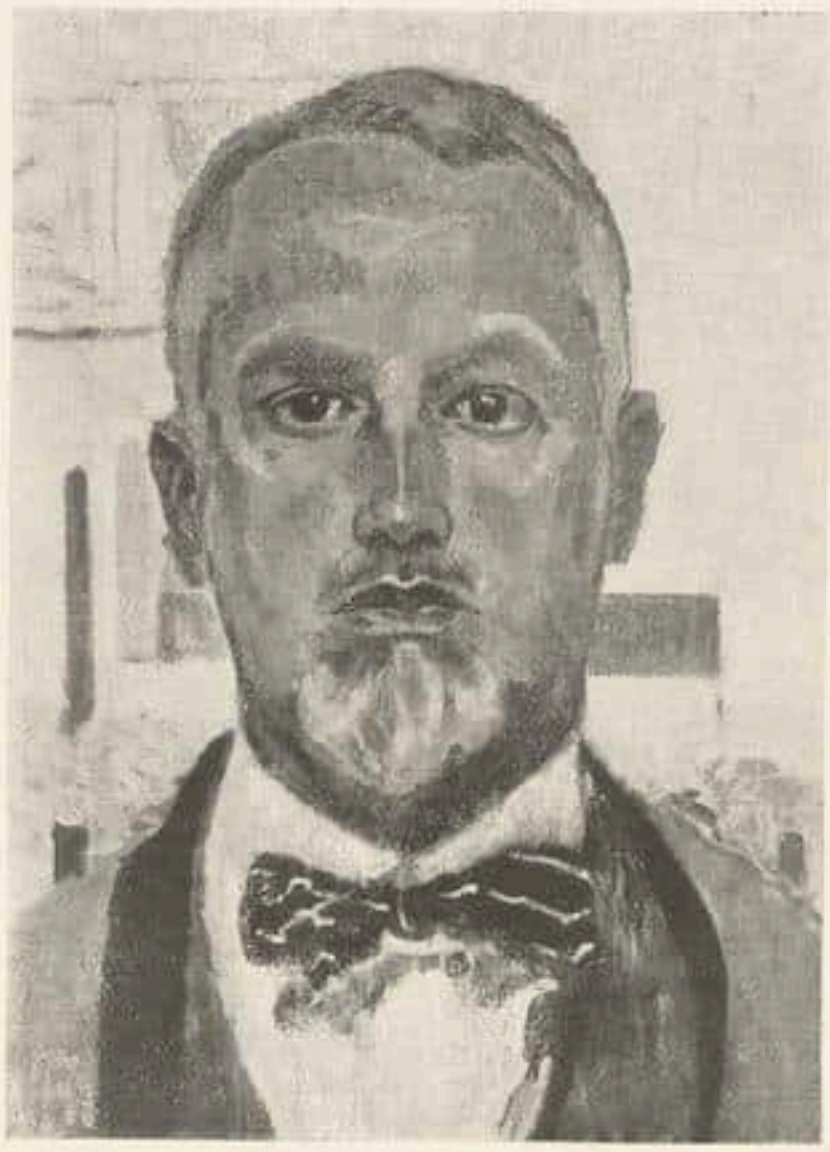
DIE „GOTIK" IM KÜNSTLERHAUS

Die Galerie Hinrichsen-Lindpaintner verlängert ihre Ausstellung „Gotik" bis zum 25. Mai. Neben den berühmten Wienhäuser Teppichen (siehe Cicerone Heft 1) wird eine neue Sammlung von gotischer Plastik und gotischen Tafelbildern gezeigt. Die Ausstellung erfreut sich nach wie vor des allerstärksten Interesses. n

DRESDEN

Der Sächsische Kunstverein bereitet anläßlich seines 100jährigen Bestehens drei größere Ausstellungen vor: Vom 29. April bis 24. Juni: „Kunst in Sachsen vor hundert Jahren" (Vorsitzender des vorbereitenden Ausschusses Galeriedirektor Dr. Posse). Mitte Juli bis 30. September: „Sächsische Kunst unserer Zeit" (Vorsitzender des vorbereitenden Ausschusses Prof. Dorsch). Mitte Oktober bis 18. November: „Ausstellung aus Privatbesitz". Die Jubiläumsschrift gibt Prof. Dr. Haenel heraus. G

*



Cuno Amiet Selbstbildnis
Phot. Anton Krenn, Zürich

PERSONALIA

CUNO AMIET

Am 28. März vollendete der Schweizer Maler Cuno Amiet sein sechzigstes Lebensjahr. Der beweglichste, sucherischste und mannigfaltigste, deshalb auch derjenige unter den lebenden Schweizer Künstlern, der seit vierzig Jahren als Anreger und Befruchter am wirksamsten war, ist heute, nach dem Tode Ferdinand Hodlers und Max Buris, der führende Schweizer Maler. Ein Werk, das an Fülle, an Vielseitigkeit und Frische des malerischen Temperaments jedes zeitgenössische schweizerische überragt, steht hinter ihm, bedeutend genug, ihm auch einen Ehrenplatz in der abendländischen Kunst zu sichern. Und doch ist der Sechziger noch keineswegs im Zenit seines Schaffens, noch hat er, der sich eben noch mit Elan monumentalen Aufgaben zuwandte, sein letztes Wort nicht gesprochen. In ungebrochener Vitalität und Schaffensfreude überschreitet er die Schwelle des siebenten Jahrzehnts. Er hat sein Kapital noch nicht angegriffen.

Aus der Lehre Frank Buchsers, des Solothurner Malers mit den Hidalgomanieren, dem so etwas wie ein Impressionismus schweizerischer Art gelang, ist Cuno Amiet zu Beginn der 90er Jahre über München und Paris nach Pont-Aven gekommen, wo Gauguin und der junge Neoimpressionismus ihn gefangen nahmen. In die Schweiz zurückgekehrt, versuchte er die Brücke zu schlagen zwischen dieser lichten französischen Malerei und der germanischen Formenstrenge Hodlerscher Kunst: die ersten durchschlagenden Werke, längst in Museumsbesitz, entstammen dieser Zeit. Wiewohl einsam und abseits von der großen Straße schaffend, hat sich in der Folge die Entwicklung Amiets in Auseinandersetzung mit allen wesentlichen Strömungen der europäischen Kunst seiner Zeit vollzogen und auf dem Wege hat der Künstler der schweizerischen Malerei je und je den Anschluß an die großen internationalen Kunstströmungen erobert. Dabei ist er immer Schweizer geblieben und mit seinem Instinkt so sehr der Natur verhaftet, daß er trotz aller Beweglichkeit nie sich an fremde Vorbilder verlor.

In ihrer Farbenfreude und unbedingten Daseinsbejahung hat die Kunst Amiets etwas von der sieghaften Schönheit eines grellen Sommersonnentages. Sie ist so strahlend und selbstverständlich und so unproblematisch wie das schöne Wetter. Und ganz erfüllt von dem Zauber einer temperamentvollen, liebenswürdigen und aufrichtigen Persönlichkeit. Cuno Amiet ist ein Künstler, der mit unbeirrbarer Sicherheit des Instinkts und aus voller Freude an der Erscheinung der Dinge heraus schafft, durch das Auge und für das Auge — ein Maler, dem das Erlebnis der Farbe an erster Stelle steht und dem das Malen notwendige und wohltätige Funktion seines ganzen Wesens ist. In seiner Einfachheit und Unkompliziertheit, in seiner Instinktsicherheit und Naturnähe ist Amiet unserer Zeit vorbildlich. Möge er es auch durch das lebendige Beispiel seiner Persönlichkeit noch lange bleiben.

W. Raeber

Dr. Ernst Kühnel, Kustos an der islamischen Abteilung und Dr. Hermann Voss, Kustos an der Gemäldegalerie des Kaiser-Friedrich-Museums in Berlin, wurde der Professortitel verliehen. n

SAMMLER UND MARKT

DER SOGENANNTE VAN THULDEN DER VERSTEIGERUNG HULDSCHINSKY

VON LUDWIG BURCHARD

Das stattliche und in bemerkenswerter Einfühlung in den Stil des Rubens gemalte Bild der „Vermählung der Maria von Burgund mit dem Erzherzog Maximilian" wird im Versteigerungskatalog der Sammlung Huldschinsky von folgender Notiz begleitet: „Das Bild ist offenbar zu dem Triumphbogen gehörig, der im Jahre 1635 beim Einzug des Erzherzogs Ferdinand in Antwerpen errichtet wurde. Rubens lieferte die Entwürfe, die von seinen Schülern, darunter van Thulden, ausgeführt wurden. Caspar Gevartius gab die Folge der Entwürfe von Rubens in Nachstichen von van Thulden und anderen heraus. Darin erscheint die Komposition des Verlobungsbildes als Mittelstück einer Triumphbogenkrönung, von van Thulden radiert."

So zutreffend diese Notiz im großen und ganzen ist, der Name des Malers, unter dem das Bild geführt wird, bedarf der Korrektur. Glücklicherweise sind wir für den Namen des Malers, der das Bild in Wirklichkeit ausgeführt hat, diesmal nicht auf die Hilfsmittel der Stilkritik angewiesen, die in solchen Fällen, wo Entwurf und Ausführung auf zweierlei Hände zurückgehen, gar zu leicht versagen. Die Stilkritik kann diesmal den Urkunden das Wort lassen, zumal die Urkunden mit aller nur wünschenswerten Bestimmtheit sprechen. Die „Vermählung der Maria von Burgund" und eine „Vermählung Philipps des Schönen" (letztere gegenwärtig unbekannten Aufenthaltes) schmückten Vorder- und Rückseite eines in der „Huyvettersstrat" errichteten Triumphbogens, den außer diesen beiden Historienbildern noch zweimal sechs Bildnisse von Mitgliedern der Häuser Burgund und Österreich zierten. Wie für sämtliche Bögen, die zum Einzug des Statthalters Ferdinand errichtet wurden, stammte auch für diesen Bogen der Entwurf von Rubens. In die Ausführung in natürlicher Größe teilten sich die Maler Cornelis de Vos und Jordaens. Sie erhielten für ihre Arbeit am 26. Juni 1635 die Summe von 4200 Gulden, und nachträglich noch am 24. Juli 700 und am 27. Juli 54 Gulden.

Mag man auch zögern, die zwölf Bildnisse des Bogens als Arbeit des Bildnismalers Cornelis de Vos gelten zu lassen, und annehmen, daß beide Maler, De Vos und Jordaens, die Ausführung gemeinsam vollzogen haben könnten (für Cornelis de Vos als Maler der Bildnisse spricht die Aussage des Kanonikus van Halmale, der 1659 zwei dieser Bildnisse als Arbeiten des Cornelis de Vos bezeichnet), für die beiden großen Historienbilder ist Jacob Jordaens als Maler gesichert. Denn Jordaens erhielt, als 1637 die Hauptbilder der verschiedenen Triumphbögen retuschiert wurden, um dem Statthalter, den der Triumphzug geehrt hatte, als persönliches Geschenk verehrt zu werden, am 30. April dieses Jahres 300 Gulden als Zahlung dafür, daß er die beiden Bilder der „Vermählung der Maria von Burgund" und der „Vermählung Philipps des Schönen" noch einmal vorgenommen und übergangen hatte.

Die Urkunden sind im Antwerpsche Archievenblad, Band VI, VII und XIII veröffentlicht, und Max Rooses hat sie auch in seinem Oeuvre de Rubens, vol. III, unter den Nummern 776 und 777 erschöpfend verwertet.

Laut Smith, II, pag. 27 f., nr. 94 und 96, befanden sich die beiden Gemälde 1830 im Besitz des Bilderhändlers Noé (unser Bild bei Smith als nr. 94). Noch 1899 waren die beiden Bilder beisammen; sie gehörten damals einem Herrn Simon in Paris, wie Rooses 1906 in seinem Band über Jordaens (S. 115) mitteilt.

Rooses macht an der gleichen Stelle (S. 114) auch die ebenso richtige wie wichtige Bemerkung, daß die Zusammenarbeit an den „Triumphbögen" des Jahres 1635 die erste und einzige Gelegenheit war, die Rubens und Jordaens gemeinsam an der Arbeit gesehen hat. Überall, wo man sonst in Werken von Rubens die Hand von Jordaens mitbeteiligt glaubte, hat sich diese Annahme als unhaltbar erwiesen. Der von Jordaens signierte „Apoll und Marsyas" für Torre de la Parada (Prado 1551) spricht nicht dagegen, da sich bei diesem Bild der Stil von Jordaens gegenüber dem Stil der Rubensskizze, die als Vorlage diente, völlig ungehindert durchgesetzt hat. Als einziges zur Zeit bekanntes Beispiel einer gemeinsamen Arbeit von Jordaens und Rubens verdient die „Vermählung der Maria von Burgund" aus der Sammlung Huldschinsky besondere Aufmerksamkeit.

DER KATALOG DER SAMMLUNG OSCAR HULDSCHINSKY

Nun liegt dieses unvergleichliche Dokument deutscher Buchkunst vor, ein Band, würdig des edelen Inhaltes, den er behandelt. Es dürfte — selbst in Amerika nicht — kaum einen Versteigerungskatalog geben, der diesem an Vornehmheit der Ausstattung, an Reichtum des

Jacopo Sansovino — Engel der Verkündigung (H. 84 cm)
Sammlung O. Huldschinsky / Versteigerung am 10. u. 11. Mai bei Paul Cassirer, Berlin

Bildmaterials gleichkommt, und man versteht sehr wohl, daß es nicht nur geschäftliche Erwägungen gewesen sind, die diese Form eines Prachtkatalogs bestimmt haben. Zum letztenmal erlebt man in diesen Blättern das Resultat eines beispielhaften Sammeleifers, wie er sich im Berlin der Vorkriegszeit durchaus nicht vereinzelt betätigt hat. Mit dieser Versteigerung geht auch jener Typ eines kunstbeflissenen Mannes zu Grabe, der in O. Huldschinsky einen seiner besten Repräsentanten gehabt hat. Die Sammleraera Wilhelm von Bodes hinterläßt ein Vakuum. Denn die neuen Männer solcher Art fehlen noch, und wenn sie je wiederkämen, ist es durchaus noch nicht gewiß, daß Berlin die Voraussetzungen in sich trägt, um ein derartiges Sammlungs-Kunstwerk ausreifen zu lassen. Der Typ eines Huldschinsky hat heute viel mehr in Amerika seine Heimat und garantiert dort den Museen ihren Reichtum und dem Staat seine Vermächtnisse. Ein verarmtes Deutschland dagegen muß sich damit abfinden, daß auch die Schätze dieser Sammlung statt ins Kaiser-Friedrich-Museum ins Ausland gehen. Bodes Enttäuschung ist groß und wohl zu verstehen, und als er seinerzeit

Lorenzo Ghiberti Maria mit dem Kinde (74×62 cm)
Sammlung O. Huldschinsky / Versteigerung am 10. u. 11. Mai bei Paul Cassirer, Berlin

den ersten Katalog der Sammlung H. für den Privatbedarf des Sammlers bearbeitete und mit einem Vorwort versah, das diesmal fehlt, konnten weder er noch der Besitzer selbst voraussehen, welches einmal das Schicksal der Sammlung sein würde. Über die hat in dieser Zeitschrift bereits Max J. Friedländer mit einer ähnlichen Resignation berichtet, und es darf in diesem Zusammenhang gerade auf diesen Aufsatz verwiesen werden (Heft 1 des Cic. 1928), weil er das diesmal fehlende Vorwort vortrefflich ersetzt. An dem Katalog war Friedländer selbst nicht beteiligt. Der allgemeine Vermerk verweist vielmehr auf den von Bode 1908 verfaßten älteren Katalog, den jüngere Bearbeiter wie Ernst Bange, Hans Huth, Jakob Rosenberg und Grete Ring benutzt und ergänzt haben. Die Gruppen sind für sich zusammengefaßt. Bei den Gemälden und Plastiken ist jeder Nummer eine eigene Seite und eine eigene Kupferdrucktafel vorbehalten, aber die insgesamt 243 Nummern der Sammlung sind auf rund 215 Seiten beschrieben und auf den 83 ausgezeichneten Kupferdrucktafeln aus der Kunstanstalt Ganymed sind alle wesentlichen Stücke auch der ungemein wichtigen und reichhaltigen kunstgewerblichen Abteilungen abgebildet, von denen bisher immer nur stiefmütterlich die Rede war. Das Titelbild aber zeigt das Porträt des Samm-

Peter Berger. Augsburg 1489. Spiegel menschlicher Behaltnis
Kat.-Nr. 80 der Auktion bei Paul Graupe, Berlin am 16.—18. April

lers nach einer Originalzeichnung von Max Liebermann vom Jahre 1926.
Geht man an die Übersicht als solche, dann fällt vor allem das völlig Unprogrammatische dieser Sammlung ins Auge, die nur beste Qualitäten, sogenannte Spitzenleistungen älterer Kunst — und nicht einmal auf Europa beschränkt — vereinigt. Unter den Gemälden begegnen die Meisternamen der Niederländer so gut wie die der deutschen und italienischen Schulen (vergl. Friedländer, Cic. Heft 1 1928), aber dann folgen die Plastik, die Bronzen (hier kleine Bildwerke genannt), die englischen Farbstiche, die Miniaturen, Schmuck, Silber, Dosen, Möbel, Textilien und Keramik. Das heißt alles, was einst das Heim eines kunstbegeisterten Sammlers geschmückt, verfällt dem unerbittlichen Hammer des Auktionators. Zurück bleibt für uns die Erinnerung an die Schätze, an die Sensation der beiden Versteigerungstage des 10. und 11. Mai im Hotel Esplanade (!) — auch hier wirkt offenbar das Vorbild Amerikas — und dieser kostbare Katalog, der eine vorbildliche Leistung bild- und buchtechnischen Könnens und deutscher wissenschaftlicher Arbeit ist.
Über Bronzen, Kleinkunst und Möbel der Sammlung Huldschinsky wird noch im nächsten Heft gesprochen werden. Biermann

BERLIN

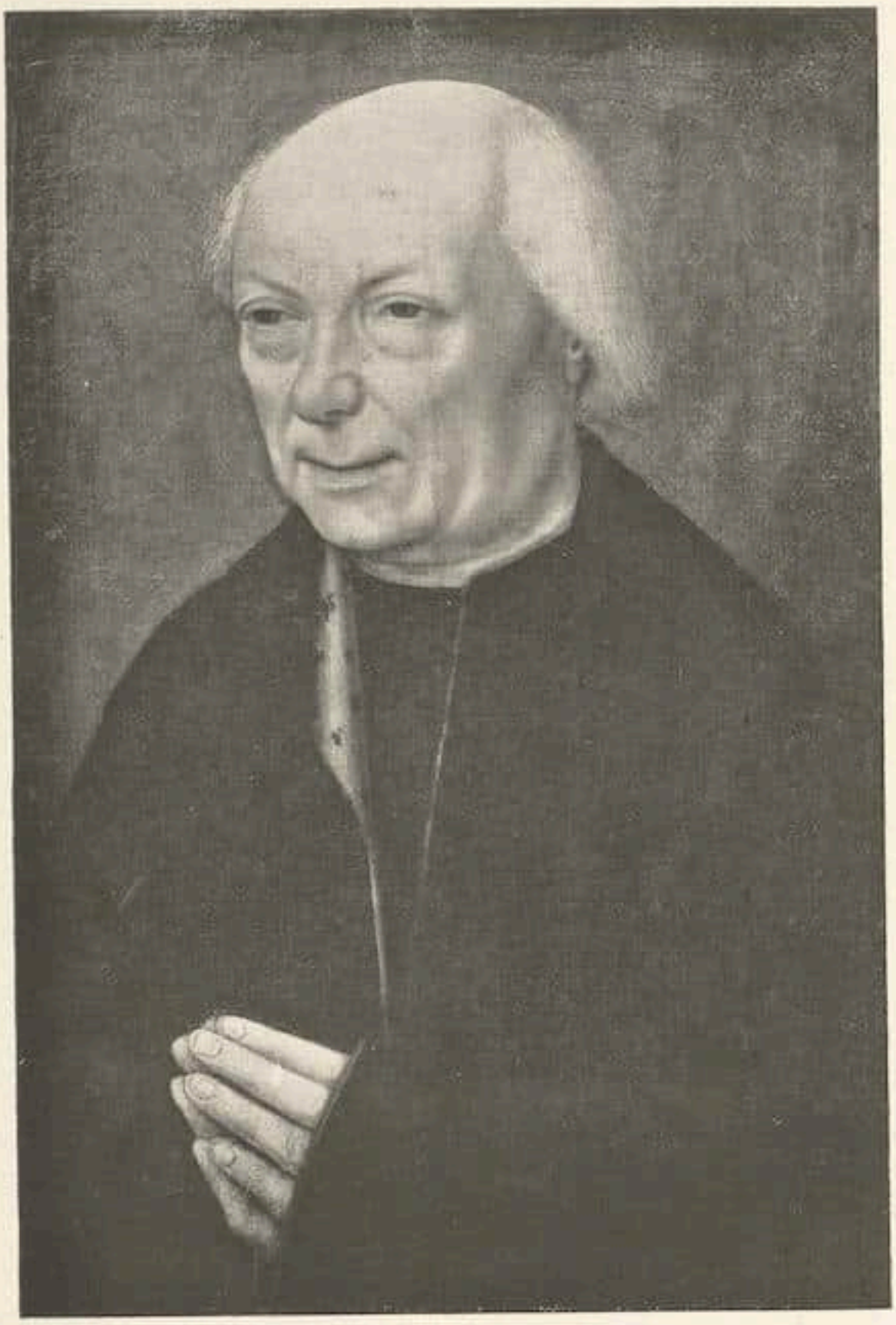
Am 17. April bringt Lepke zwei Gemäldesammlungen alter Meister, die Pariser Sammlung des Grafen Lassus und die Wiener Sammlung des Ritters von Klarwill, zur Versteigerung. In der Sammlung des Grafen Lassus befinden sich ein Tondo mit der Darstellung der Madonna, von Heiligen umgeben von Albertinelli, Bildnisse von Albert Cuyp, Mierevelt, Mignard, Genrebilder von Teniers und Dusart, Landschaften von Claude Lorrain.
Die Sammlung Klarwill erhält durch die Reihe von charakteristischen Werken der niederländischen Genremaler Bedeutung. Sie enthält Werke von Duck, Maes, Molenaer, Lambrechts, Teniers, Toorenfliet, ferner Landschaften von Coninxloo, Huysmans, Rombouts, Vermeer van Haarlem, Stilleben von Coosemans, Jacob van Es, de Heem, Jan van Os. Ein kostümlich interessantes Karnevalsfest des seltenen Lodewijk de Caulery und eine große Gebirgslandschaft des Gaspar Dughet sind erwähnenswert.
Im Anschluß an diese beiden Versteigerungen werden die Bestände einiger kleinerer Privatsammlungen ausgeboten, die vor allem Werke flämischer und holländischer Meister des 17. Jahrhunderts aufweisen. h

HAMBURG

Die Galerie Commeter, Hermannstraße 37, versteigert Ende April die Sammlung eines Hamburgischen Kunstfreundes nebst Beiträgen aus anderem Besitz. — Der Katalog, der Interessenten kostenlos zur Verfügung steht, enthält alte Graphik von Dürer, Rembrandt, Ostade, der Kleinmeister sowie moderne Graphik und Handzeichnungen von Lovis Corinth, Camille Corot, Charles Daubigny, Graf Kalckreuth, Max Liebermann, A. Mauve, Edvard Munch, Hans Thoma, A. Welti, Anders Zorn u. a. Besonders hingewiesen sei auf die große Anzahl seltener graphischer Arbeiten von Adolph von Menzel. Außerdem kommen zur Versteigerung ca. 50 Originalgemälde, u. a. bedeutende Werke von Lucien Adrion, Guido von Canal, Camille Corot, Adolf Hengeler, Hans Herrmann, Leon y Escosura, Bennewitz von Loefen, Th. Rousseau. Von Franz von Lenbach gelangt ein ausgezeichnetes Moltke-Porträt zum Ausgebot. r

KÖLN

Am 24. April wird bei Lempertz die Gemäldesammlung eines süddeutschen Industriellen



Französisch Bildnis eines Greises. Um 1500

Aus der Versteigerung des Musée van Stolk am 8. und 9. Mai bei Frederik Muller & Cie., Amsterdam

versteigert. Ein Flußhafen von Camille Pissarro, Landschaften von Alfred Sisley, Auguste Renoir, eine Pariser Schneestimmung von Maurice Utrillo, Landschaften von Jules und Victor Dupré, ein Blumenstrauß von Paul Gauguin geben der französischen Abteilung ihr Gepräge. Von Oskar Kokoschka findet man eine große Elblandschaft. — Von Max Liebermann kommen eine Folge von acht Werken nach durchweg holländischen Motiven, von Wilhelm Leibl zwei Mädchenbildnisse und eine Handzeichnung unter den Hammer. — Ferner zu nennen eine große Dorfszene aus dem Schwarzwald von Joh. Sperl und ein Titanenkampf von Wilhelm Trübner, dann Bilder von Hans Thoma, unter denen der „Parksee" von 1877, zwei typische Schwarzwaldlandschaften aus den neunziger Jahren, sowie ein großes Figurenbild von 1869 mit Schwarzwälderinnen hervorzuheben sind. Die Altwiener Kunst vertreten Ferdinand Waldmüller, F. v. Amerling und Aug. von Pettenkofen.

Die Abteilung der Münchner Malerei ist besonders reich. Zu nennen u.a.: Wilhelm von Diez, Adolf Hengeler, E. v. Grützner, Defregger, Anton Seitz, Edm. Harburger, L. v. Zumbusch, Heinrich Bürkel, Heinrich Voltz, H. von Zügel, Ludw. Willroider, Jos. Wenglein, Toni Stadler, Josef Wopfner, Spitzweg.

Ferner sind hervorzuheben eine romantische Felsenlandschaft von C. F. Lessing und von Ludwig Knaus „Die Judengasse". G

EIN NEUER REMBRANDT

Die Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde in Böhmen hat aus böhmischem Privatbesitz ein bisher unbekanntes Werk Rembrandts erworben, das geeignet ist, eine empfindliche Lücke in der Gemäldegalerie der Gesellschaft auszufüllen und das jetzt in Prag ausgestellt worden ist. Das neu erworbene Bilde ist das Bruchstück einer größeren Komposition „Mariä Verkündigung", die, unbekannt wann, durch Feuer Schaden erlitten hat, bei dem der Engel zerstört worden ist. Diese uns leider nur als Bruchstück erhaltene Verkündigung steht, was die Darstellung anbetrifft, im Gesamtwerk der Rembrandtschen Gemälde einzig da. Außer in Handzeichnungen ist bisher keine weitere Darstellung der Verkündigung von Rembrandts Hand bekannt geworden. Seine Urheberschaft wird durch die unstreitig echte und gut erhaltene Signatur, die sich in der rechten unteren Ecke des Bildes befindet, erwiesen. Stilistisch gehört das Gemälde zu den Spätwerken Rembrandts, die noch Spuren seiner mittleren Entwicklungsperiode tragen. Das Jahr 1650 wird ungefähr der koloristischen Haltung des Bildes entsprechen. Eine Publikation des Gemäldes liegt in einer weit ausholenden Arbeit des Vincenc Kramář vor. S

MÜNCHEN

Das rührige Graphische Kabinett hat soeben unter Leitung von G. Franke eine Munch-Ausstellung eröffnet, in der 89 graphische Originale des Künstlers vereinigt sind, die z. T. Leihgaben aus staatlichem und privatem Besitz darstellen. In München ist die Graphik von Munch zusammenhängend bisher noch nie gezeigt worden, und deshalb verdient die Veranstaltung nachdrücklichsten Hinweis, denn sie ist gerade für das moderne München von besonderem Wert, und das erklärt, warum zu der Ausstellung selbst ein reich illustrierter Katalog erschienen ist, der die wichtigsten Blätter reproduziert.

FRANKFURT a. M.

Die Galerie M. Goldschmidt & Co., Kaiserstr. 1, eröffnete soeben eine Sonderausstellung von Vincent van Gogh, die 54 Gemälde des Meisters umfaßt.

PARIS

Eine Atmosphäre absoluter Gleichgültigkeit kennzeichnete die Vente Duret am 1. März im Hotel Drouot. Man fragt sich, ob die von den Experten entfernten Arbeiten weniger Authentizität besessen haben als der Manet und vor allem gewisse van Goghs, die trotz des Widerspruchs der Herren de la Faille und Florent Fels, die gerade im vorliegenden Falle einige Kompetenz haben dürften, zum Verkauf kamen.

Das ausgezeichnete Porträt Théodore Durets brachte 54 000 Frs. Hierzu siehe Versteigerungsergebnisse Heft 6. G

Edvard Munch — Potsdamer Platz. Radierung

Aus der Munch-Ausstellung im Graphischen Kabinett in München, Briennerstr. 10

LEIH-AUSSTELLUNGEN IN AMERIKANISCHEN MUSEEN

VON FRANK E WASHBURN FREUND

In den letzten Monaten haben einige amerikanische Museen Leihausstellungen veranstaltet, deren Bedeutung eine besondere Behandlung verdient. Zwei derselben waren ausschließlich der spanischen Malerei gewidmet und als Gedenkausstellungen für Goya gedacht, den sie sozusagen als den Nachkommen der Großen des 17. Jahrhunderts und in dem einen Fall auch als Vorfahren der späteren Künstler feiern wollten.

Das New Yorker Metropolitan Museum hat so seine Hand auf eine ganze Anzahl hervorragender Werke zu legen verstanden und nicht nur Goya in einer Reihe höchst charakteristischer Gemälde vorzuführen vermocht, sondern auch Velasquez, Greco und Ribera, während von Murillo, Zurbaran, Herera, Collantes, Cano, Mazo, Legote, Pantoja und Luis Tristan immerhin ein oder mehrere Bilder zu sehen waren. An der Ausstellung hatten sich neben einer Anzahl von Privatsammlern auch einige Museen durch Leihgaben ihrer besten Werke der spanischen Schule vorbildlich beteiligt. Interessant war es nun zu sehen, wie die für amerikanische Sammler so charakteristische Bevorzugung des Bildnisses auch auf diesem Gebiete zutage trat. So war es z. B. bei Ribera auffallend, daß, von einem hl. Hieronymus abgesehen, eigentlich alle ausgestellten Werke zum mindesten einen Bildnischarakter trugen. Auch Goya war fast nur als Porträtmaler repräsentiert, ausgenommen einen glanzvollen »Stierkampf« aus der Sammlung Arthur und Alice Sachs und die Serie von sechs Tafeln, die die Gefangennahme des Räubers Margaroto durch den Mönch Pedro de Zaldivia darstellen und dem Mr. M. A. Ryerson gehören, die eine Idee von Goya als Schilderer seiner Zeit vermittelten. Unter seinen Bildnissen waren einige von jener erstaunlichen Meisterschaft, die von dem brennenden Temperament des Malers zeugen. Etwas wie alte Magik sprach aus dem Bildnis des Knaben Don Manuel Osorio de Zuñiga, der eine Schalaster an einem Bändchen hält, während drei Katzen, die hinterste fast nur noch durch ihre phosphoreszierenden Augen erkenntlich, auf den Vogel starren, als ob sie ihn hypnotisieren wollten. Hier sind Tendenzen lebendig, die in unserer Zeit von gewissen expressionistischen Malern wieder aufgenommen worden sind.

Glänzend war auch El Greco vertreten, dessen eine Version seines »Gethsemane« (ebenfalls der Sammlung Arthur und Alice Sachs angehörend) mit seinem flutenden Rhythmus der Komposition wie der Farben jedem unvergeßlich bleiben wird. Von seiner »Vertreibung der Wechsler aus dem Tempel« waren eine furiose, kleinformatige Skizze (Eigentümer Aaron Naumburg) und eine Version mit dem Bildnis Tizians in der unteren rechten Ecke zu sehen (aus dem Institute of Arts in Minneapolis).

Von Velasquez waren u. a. sein wunderbar gemalter früher »Mann mit Weinglas« aus dem Museum von Toledo (in Amerika), ein Selbstbildnis (Eigentümer Jules S. Bache), ein Bildnis Philipps IV. (Mrs. Thomas J. Emery-Sammlung) und ein Mädchenkof aus seiner Spätzeit (im Besitz von Mr. John N. Willys) ausgestellt. Das Mr. Bache gehörige Selbstbildnis soll nach A. L. Mayer eine Studie zu dem in der »Übergabe von Breda« vorkommenden Selbstporträt sein.

Daß das Metropolitan Museum aus der immerhin erstaunlichen Zahl bedeuten-

Tizian — Männerporträt

Mit Erlaubnis des Detroit Institute of Arts / Bes.: Frank P. Wood, Toronto

der spanischer Werke, die sich nunmehr in Amerika befinden, eine solche Reihe vorführen und dem kunstliebenden Publikum auf einige Zeit zugänglich machen konnte, ist als eine Großtat zu bezeichnen, die noch durch die Herausgabe eines reich illustrierten Kataloges, zu außerordentlich billigem Preise, erhöht wurde. Die zweite spanische Ausstellung hatte kurz vor der New Yorker in dem ferngelegenen San Diego in Californien stattgefunden. Man hatte sich das Programm viel weiter gesteckt als in New York, indem man mit der primitiven Kunst anfing und erst mit der modernen aufhörte und außer Gemälden auch Skulpturen und Kunstgewerbe vorführte. An hervorragenden Einzelwerken war die Ausstellung im Vergleich zu der in New York natürlich arm, aber es war doch gelungen, eine ganze Reihe von bedeutsamen Stücken heranzuholen und so immerhin ein zusammenhängendes Bild spanischen Kunstschaffens zu geben. Das geschah vor allem im Hinblick auf die einen spanischen Namen

Tizian Bildnis Philipps II. von Spanien

Mit Erlaubnis des Detroit Institute of Arts

tragende Stadt, die in einer Gegend liegt, die spanische Tradition besitzt und deswegen auch mit Recht ein besonderes Gewicht auf spanische Kunst legt. Von primitiven Meistern war es durch das Entgegenkommen von Mr. P. J. Higgs-New York gelungen, die von mir im »Cicerone«, Jahrgang 1927, S. 251 veröffentlichte »Kreuzigung« des Pedro Nicolai aus Valencia der Ausstellung einzuverleiben, ein Werk jener gotischen Kunstepoche um 1400, die im großen und ganzen noch keine besonderen nationalen Züge aufweist. Von demselben Meister hängt eine weitere Kreuzigung im Basler Museum, die bisher als südfranzösisch galt. Die Ausstellung wies außerdem noch Werke von Coello, Greco, Goya, Mazo, Murillo, Velasquez, Ribera und anderen auf. Joseph Brummer hatte eine Anzahl antiker Stücke, die in Spanien gefunden worden waren, geschickt und gotische Schnitzereien und andere Bildwerke waren von P. W. French & Co.-New York hergeliehen worden. Die Ausstellung war somit ein Ereignis für den »fernen Westen« und dürfte wertvolle Pionierarbeit geleistet haben.

Hartford in Connecticut besitzt in seinem Wadsworth Athenaeum, das seinerzeit durch das Morgan Memorial vergrößert worden ist, ein für hiesige Ver-

Tizian

Venus und Adonis
Bes.: M. Jules Bache, New York

hältnisse altes Museum, das aber aus Mangel an Mitteln zum Stagnieren verurteilt schien. Da hinterließ ihm kürzlich der verstorbene Mr. Frank C. Sumner ein Kapital von zwei Millionen Dollars und knüpfte daran die weise Bedingung, daß die Zinsen zum Ausbau der Gemäldesammlung durch Ankauf nur ausgesuchter Werke verwandt werden sollten. Unter der Leitung des Direktors Mr. Arthur E. Austin hat man nun den Entschluß gefaßt, mit den Jahreszinsen jährlich je ein Gemälde von wirklicher Bedeutung für das Museum anzukaufen und zur Feier des ersten dieser Käufe wurde eine Leihausstellung der Künste aller Zeiten veranstaltet, an der sich vor allem das Fogg Museum in Cambridge sowie mehrere Händler und Privatsammler durch Leihgaben beteiligten.

Das für die permanente Sammlung des Museums bestimmte Bild war Tintorettos »Herkules und Antaeus« aus seiner mittleren Periode, etwa um 1570, das sich früher im Besitz der Wolsely-Familie in Mount Wolseley-England befunden hatte. Ungefähr fünfzig bedeutende Kunstwerke, Gemälde sowie Skulpturen vertreten die Antike, das Mittelalter, die Renaissance und spätere Perioden. Große Meister wie Velasquez, Bellini, Rembrandt, Rubens, Frans Hals, van Dyck, Greco, Cranach und einige hervorragende Primitive sind vertreten, und man hatte den für das Hartforder Publikum sicher sehr kühnen Schritt getan, im gleichen Saal mit diesen alten Meistern auch einige der Neuzeit zu hängen. So wurde dem Beschauer die Stetigkeit der Kunst und ihre Bedeutung

Tizian — Mater dolorosa
Bes.: P. Jackson Higgs, New York

vor Augen geführt und man darf hoffen, daß dies weitere Zuwendungen an das Museum zur Folge haben wird.

In Detroit fuhr Dr. Valentiner mit seinen bereits berühmt gewordenen Altmeisterausstellungen fort. Die diesmalige war ausschließlich Tizian gewidmet und es gelang Valentiner, etwa zehn Werke des Meisters im Ausstellungssaal seines Museums zu vereinigen.

Unter den ausgestellten Werken befanden sich einige, die früher deutschen Sammlern gehört hatten und deren Abwanderung nach Amerika einen schweren Verlust für Deutschland bedeutet. Zu diesen zählt vor allem Dr. Eduard Simons herrlicher »Mann mit dem Falken«, der sogenannte Giorgio Cornaro (Klassiker der Kunst, 4. Aufl., Seite 63), der vorher der Stolz von Castle Howard gewesen war und jetzt Mr. A. W. Erickson-New York gehört, ferner die Skizze nach dem Leben von Philipp II., die Tizian auf dem Augsburger Reichstag auf Wunsch Kaiser Karls V. angefertigt hat, und die früher Lenbach gehörte (Klassiker der Kunst, Seite 136). Sie bildet jetzt einen Teil der Mrs. Thomas A. Emery-

Sammlung im Cincinnati-Museum. Dieses Bild hat hier das größte Aufsehen und begeisterte Zustimmung gefunden und ist sicher ein großer Gewinn für Amerika. Ein ähnlicher Verlust ist der »Mann mit der Flöte«, ehemals im Besitz des Freiherrn von Stumm, den das Detroiter Institute of Arts kürzlich durch Vermittlung der van Diemen-Galerie angekauft hat. Es ist ein Spätwerk Tizians, in der Wirkung fast ganz auf Schwarzweiß gestellt, das eine der glücklichsten Erwerbungen Valentiners für sein Museum bedeutet.

Von anderen bedeutsamen Werken, die auf der Ausstellung zu sehen waren, mögen angeführt werden: die verhältnismäßig frühe »Madonna mit Kind« aus der Benson-Sammlung, die Sir Joseph Duveen dem bekannten Sammler, dem Finanzminister Andrew W. Mellon verkauft hat; das Bildnis eines Mannes etwa aus dem Jahre 1515, das die Fords für ihre Sammlung erstanden haben; ein Bildnis des Andrea de' Franceschi aus dem Anfang der dreißiger Jahre, das Sir Joseph Duveen gehört und von Berenson in der Max Friedländerschen Festschrift veröffentlicht worden ist (Seite 234); das Porträt eines Mannes aus den fünfziger Jahren, das ehemals dem Fürsten Giovanelli in Venedig gehörte und dann durch Sir Joseph Duveen in den Besitz des Mr. Frank P. Wood in Toronto überging, unzweifelhaft eines der großartigsten Bildnisse des Meisters, von dem hier eine Abbildung beigefügt ist; die aus der Sammlung des Earl of Darnley stammende, jetzt durch die Vermittlung von Knoedler & Co. in den Besitz von Mr. Jules Bache gelangte Version der »Venus und Adonis«, ein Werk glühender Herrlichkeit, konzentrierter als die im Prado und mit einem Amor, der durch seine Teilnahme an dem drohenden Unheil das dramatische Moment noch steigert; und schließlich die von Detlev von Hadeln veröffentlichte, ehemals der Sammlung des Fürsten Borghese angehörende »Mater Dolorosa«, die sich zur Zeit im Besitz von P. Jackson Higgs befindet und etwa der Zeit zwischen 1550—55 zuzurechnen ist. Schickt doch Tizian eine ganz ähnliche »Mater Dolorosa« mit einem vom 10. September 1554 datierten Brief an den Kaiser Karl V.

Wilhelm v. Kobell — Voralpenlandschaft. Aquarell
Aus dem Katalog »Handzeichnungen deutscher Meister des 19. Jahrhunderts« der Firma C. G. Boerner in Leipzig. Liste XLI

EIN UNBEKANNTER NÜRNBERGER HOLZSCHNITT DES 15. JAHRHUNDERTS UND SEIN VERHÄLTNIS ZUR VENEZIANISCHEN BUCHILLUSTRATION

VON ERWIN ROSENTHAL

Nebenstehend findet sich die Abbildung eines Flugblattes, dessen Entstehung in die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts fällt und das entsprechend seiner allgemeinen Aufmachung, den Typen und dem Dekor wohl um 1570 angesetzt werden muß. Ein bisher nicht weiter feststellbarer Verlag, der des Georg Scheurer zu Nürnberg hat hier einen Holzstock, darstellend den Triumphwagen der Keuschheit, mit einigen erklärenden Versen zusammengestellt und als Flugblatt der Öffentlichkeit übergeben. Es würde sich um ein Blatt von allzuvielen handeln, gewänne nicht der Holzschnitt für uns besondere Bedeutung. Ohne Schwierigkeit erkennt man, daß hier kein Holzschneider aus der Zeit des Verlages gearbeitet hat; vielmehr weist der Stil weit zurück in die Vergangenheit des Nürnberger Holzschnittes. Wir machen etwa um das Jahr 1490 Halt, in der Zeit, da das umfangreiche Holzstockmaterial für das Passionale (1488) beendet worden war, da man eine Fülle kleinerer Holzschnittbücher illustrierte und eben die Stöcke für die großen Hauptwerke der Koberger-Werkstatt bereitete: für Schedels Weltchronik und das Erbauungsbuch des Schatzbehalters.

Flugblatt »Triumphwagen der Keuschheit« des Nürnberger Verlegers Georg Scheurer, ca. 1570 Originalgröße 31,5×16 cm

Es genügt ein Vergleich der Frauentypen wie der Hintergrundlandschaft mit Holzschnitten der Schedelschen Chronik, um die enge Berührung mit der Wohlgemuthwerkstatt als erwiesen zu betrachten. Ohne daher einen Vergleich im einzelnen durchzuführen — man mag als besonders überzeugend allein die Baumzeichnung und den Hügel mit der hinaufführenden Straße hervorheben — kann man sogleich zum Inhaltlichen weiterschreiten. Wie kam der Nürnberger zu seiner Allegorie der Keuschheit? Sie lag sicher nicht im Programm der damaligen heimischen Illustration. Der Zeichner hat sich die humanistische Paraphrase von auswärts geholt, und es ist nicht schwer, seine Quelle zu entdecken.

Im Jahre 1488 erschien zum erstenmal in Venedig eine illustrierte Ausgabe

Nürnberger Holzschnitt der Wohlgemuth-Werkstatt
Originalgröße 21,2×15 cm

der Petrarcaschen Dichtungen, welche in großen Holzschnitten die sogenannten Triumphe illustrierte. Rasch folgten weitere italienische Ausgaben — nicht allein in Venedig — und setzten das Illustrationsmaterial fort. In den »Trionfi« aber ist der »Triumphus Castitatis« bildlich dargestellt worden. Die Ausgaben von 1488 zeigt erstmals diese Gestaltung: Einhörner ziehen einen Wagen, auf welchem die Göttin der Keuschheit — Laura — sitzt und einen Korb mit Zweigen in der Hand hält. Frauen begleiten sie. Voraus schreitet Lucrezia mit der Standarte, auf welcher der die Reinheit symbolisierende Hermelin abgebildet ist. Eben diesen Schnitt von 1488 scheint aber der Nürnberger Holzschneider nicht unmittelbar gekannt zu haben. Sofort aber wird sein Vorbild erkennbar, wenn wir die venezianische Ausgabe von 1490 heranziehen (H.-C. 12771). Die gleiche Darstellung ist leicht variiert: Jetzt steht Laura auf einem Postament, einen Schild vor sich haltend und mit der erhobenen Rechten eine Palme schwingend. Ihr gekröntes Haupt wendet sie nach rückwärts. Der kleine Cupido mit den verbundenen Augen kniet auf dem Wagen, die Figurengruppierung ist eine völlig andere und die Landschaft neu komponiert. Diese Fassung wurde in Venedig selbst wiederholt nachgeschnitten und erscheint ebenso in

Aus: Petrarca, Trionfi, sonetti e canzoni. Venedig 1490
Originalgröße 24×16 cm

einer Mailänder Ausgabe von 1494. So könnte also dem Nürnberger auch eine dieser Ausgaben vorgelegen haben; es spricht jedoch die Übereinstimmung in gewissen Einzelheiten dafür, daß gerade der Schnitt aus der Ausgabe von 1490 seine Unterlage gebildet hat. Die Abbildung mag für sich reden: Nicht nur die Stellungen der Hauptfiguren sind genau übernommen; auch im Landschaftlichen hat sich der Zeichner prinzipiell an das Vorbild gehalten, indem er links unten eine Baumgruppe aufsetzte und darüber einen Hügel mit einer bekrönenden Burg zeichnete, während er die rechte Landschaft mit Hügelland besetzte. Wie sehr freilich diese Landschaftsteile gleich in den Nürnberger Charakter hinübergespielt wurden, ist bereits hervorgehoben worden. Ebenso wandeln sich trotz Beibehaltung der Stellung und Bewegungen die Frauen in deutsche Bürgerinnen, und die wehende Standarte mit dem Wiesel knittert sich in nordisch-gotischer Weise. Anderseits blieb der Zeichner recht nahe an dem Vorbild hängen, wo es motivisch nicht ratsam war eigener Umbildung zu ver-

trauen. Das Kapitell, auf welchem die Keuschheitsgöttin steht, der Dekor des Wagens mit den Tauben, den Gehängen und dem kleinen Rundbogenfries wurden getreulich nachgebildet.
Die Frage erhebt sich, was dieser Schnitt zu Anfang der neunziger Jahre des 15. Jahrhunderts in Nürnberg zu bedeuten hatte. Man kann einmal vermuten, daß schon damals ein mit einigen Textzeilen versehener Einblattholzschnitt geplant war oder erschien. Außerdem aber ersteht die Möglichkeit, daß in der humanistisch erwachenden Stadt eine Druckausgabe der Gedichte Petrarcas vorbereitet wurde. Man muß dieser Vermutung den Vorzug geben, da die Darstellung im Rahmen der Einblattholzschnitte des späten 15. Jahrhunderts allzu vereinzelt stünde und ihre Ausführung vielmehr den Charakter des Buchschnittes trägt. Gerade der Umstand, daß es sich um eine vorbereitete und nicht zustande gekommene Druckausgabe handelte, würde auch dafür sprechen, daß der Holzstock liegen blieb und in soviel späteren Jahren noch unabgenutzt hervorgezogen werden konnte.
Im Zusammenhang mit der Tatsache, daß der Holzstock aus dem Atelier stammt, welches dem Autor der Weltchronik, Hartmann Schedel, nahestand, mag auf die Bekanntschaft dieses Humanisten mit Petrarca verwiesen werden. In der Weltchronik hat er ihm eine ausführliche Biographie gewidmet. Noch mehr aber interessiert uns hier, daß er in seiner Bibliothek, welche heute in den Beständen der bayerischen Staatsbibliothek aufbewahrt wird, eine Druckausgabe der Trionfi Petrarcas besessen hat. Das wohlerhaltene und mit eigenhändigen Einschreibungen Schedels versehene Exemplar gehört aber der Venezianer Ausgabe von 1497 an, in welcher die Schnitte denen von 1488 entsprechen, während der besprochene Keuschheitswagen sein unmittelbares Vorbild in der Ausgabe von 1490 besitzt. Man möchte gerne glauben, daß Schedel auch die frühere Ausgabe kannte, daß gerade er es war, welcher an die Edition einer Ausgabe in Nürnberg dachte und das Bildmaterial einem Holzschneider zum Nachschneiden überließ. Doch bleibt eine solche Vermutung historische Legende, solange stützende Beweise fehlen.
Beim Abdruck scheinen übrigens kleine Stellen des Holzstockes als verbesserungsbedürftig empfunden worden zu sein. Es handelt sich um einige Schraffenlagen an den Kleidern der zweiten und dritten Frau von links, welche erst in der Zeit des Abdruckes eingesetzt wurden.
Haben wir aber durch das späte Flugblatt wirklich eine Illustration aus einer Bilderfolge von Petrarcas Trionfi kennengelernt, so bliebe die Frage offen, ob schon mehrere Stöcke gezeichnet und geschnitten waren, und es wäre zu hoffen, daß solche weiteren Schnitte des Nürnberger Zeichners aus den neunziger Jahren gelegentlich festgestellt werden könnten.

Adolph v. Menzel — Dächer im Schnee. Um 1847
Aus der Menzel-Ausstellung der Galerien Thannhauser, Berlin

SCHULE, KUNSTAUSSTELLUNG UND MUSEUM

VON EMIL WALDMANN

Es wird in absehbarer Zeit nötig werden, die Frage des Museums- und Kunstausstellungsbesuchs durch Schulklassen zu regeln. Denn auch die Erwachsenen möchten, wenn auch nicht in Scharen, so doch einzeln gelegentlich einmal eine Kunstausstellung oder eine Gemäldegalerie besuchen, natürlich in all jener Bescheidenheit, die ihnen im sogenannten »Jahrhundert des Kindes« zukommt. So wie die Dinge heute liegen, ist dies uns Erwachsenen kaum noch möglich. Seit in den Unterrichtsplan der Schulen systematischer Besuch der Museen und der wichtigen Ausstellungen aufgenommen wurde, sind Museen und Kunstausstellungen für Erwachsene nicht mehr die Stätten der stillen Erbauung und des künstlerischen Genusses.

In der Böcklin-Ausstellung der Nationalgalerie konnte man sich vor dem Lärm, dem Getrampel und dem Geschwatze der Kinder kaum retten. In der Dürer-Ausstellung der Akademie ist es noch schlimmer, weil die Räume dort kleiner sind. An einem Dienstag, es war der 20. März, waren mehrere Hunderte von Schulkindern in der Ausstellung, morgens zwischen 11 und 12 Uhr. Zu einer Zeit also, in der die Ausstellung dem Publikum gegen ein Eintrittsgeld von einer Mark geöffnet ist. Von künstlerischem Genuß, ja von ruhiger Betrachtung der ausgestellten Kunstwerke war keine Rede. Bei dem lauten Getrampel, bei dem lauten Schwatzen und bei dem Gelächter, das ein paar hundert Kinder ganz natürlich dort ausüben, war es unmöglich, sich still in die Kostbarkeiten an den Wänden zu versenken. Und wenn man einmal sich einen Augenblick den Platz vor dem Bildnis von Dürers Mutter erobert hatte, in einem Meter Abstand, dann schob sich eine Reihe von zwölfjährigen Knaben an dieser Wand entlang, ohne hinzusehen. Nur hin und wieder war der Blick auf Dürers Mutter für den wartenden Betrachter frei.

Um sein Eintrittsgeld nicht ganz vergebens bezahlt zu haben, entschließt man sich, wenn man schon auf den Kunstgenuß verzichten muß, wenigstens zu

lernen, was nun die Kinder wohl von diesem Ausstellungsbesuch für einen Gewinn nach Hause tragen. Man sieht sie sich an, man hört ihren Gesprächen heimlich zu, man versucht herauszubekommen, was, bei Dürer, die vier halbwüchsigen Mädchen, die da auf einem Sofa dichtgedrängt sitzen, zu diesen Ausbrüchen einer ungeheuren Heiterkeit veranlaßt. Und man merkt sehr bald, dies hat mit Dürer gar nichts zu tun, überhaupt nichts mit Kunst, sondern mit Kino, mit der Farbe des Futters in dem neuen Mantel, mit einem Rendez-vous für den Nachmittag. Die Kinder sehen die Kunstwerke an den Wänden entweder gar nicht oder mit stumpfen, blöden Augen an, und zwölfjährige Jungen sind davon im Kopf schon so benommen, daß sie auf die Frage, ob sie sich langweilten, mit einem dummen »Nein« antworten. Es ist eine soziale Ungerechtigkeit erster Ordnung, daß wegen dieses Betriebes den erwachsenen Kunstfreunden der Aufenthalt in solchen Ausstellungen, der genußbringend und förderlich sein könnte, unmöglich gemacht wird. Und es ist dringend zu verlangen, daß, wenn schon Schülermengen durch eine Ausstellung getrieben werden müssen, dies in Zeiten und zu Stunden geschieht, in denen die Ausstellung für das übrige Publikum noch nicht oder nicht mehr geöffnet ist. Denn wie es im großen Umfang bei solchen Ausstellungen zugeht, ähnlich so oder eben so geht es auch bei Museumsbesuchen zu. Jahrelange, immer wiederholte Beobachtungen, die ich in der Bremer Kunsthalle anzustellen Gelegenheit hatte, brachten mich zu dieser Ansicht und Überzeugung.

Aber es ist keineswegs nur oder auch nur vornehmlich die Rücksicht auf Erwachsene, die eine Änderung des jetzt herrschenden Betriebes dringend geboten erscheinen läßt. Nicht etwa nur der Wunsch, wieder Ruhe zu schaffen in den Museen und Ausstellungen. Sondern es ist, nachdem nun eine Reihe von Jahren das Experiment der Schulklassenwanderungen gemacht ist und man einige Erfahrungen hat sammeln können, der Gedanke an die Jugend selbst. Die Frage: Was kommt dabei heraus und wer hat Gewinn von dem Opfer das der Lehrplan der Schulen mit dieser Freigabe der Schulstunden zu bringen gezwungen wurde? Es hat, von sehr, sehr wenigen Ausnahmen abgesehen, niemand etwas davon. Diese Langweile auf den Gesichtern, dieser Stumpfsinn in den Augen, dieses instinktive Verlangen nach Allotria sprechen deutlich genug. Besonders für die Mittelklassen ist es Unfug, wehrlose zwölfjährige Kinder durch eine Ausstellung zu schleppen. Sie können damit nichts anfangen. Auch Fünfzehnjährige und Sechzehnjährige haben fast nie die Aufnahmefähigkeit und die innere Bereitschaft, zur Kunst in ein ehrfürchtiges Verhältnis zu kommen. Wohl hat hie und da einmal ein Lehrer die seltsame Gabe, der Jugend ein Führer zu sein; sehr selten, aber es kommt vor. Doch das hieße ja, Kunstvorträge mit vernehmlicher Stimme in Bildersälen zu befürworten und dies dürfte man den nicht mehr im Kindesalter stehenden Ausstellungsbesuchern selbst dann nicht zumuten, wenn ein Schülervortrag, falls er überhaupt Sinn hat, nicht grundsätzlich etwas anderes wäre, als ein Vortrag für Erwachsene oder für mehr oder minder Fortgeschrittene. Ein Vortrag, mit derart vernehmlicher Stimme gehalten, daß auch nur dreißig Umstehende ihn hören können, stört alle anderen Besucher, die das gar nicht wissen wollen, und wenn sie es wissen wollen, nimmt der zugelaufene Besucher einem Schüler den Platz zum Sehen weg. Und das Sehen ist immer noch wichtiger bei Kunst

Ad. v. Menzel. Garten des Justizministeriums. Um 1848. Kunsthalle, Bremen
Aus der Menzel-Ausstellung der Galerien Thannhauser, Berlin

als das Hören. Wenn ein Lehrer, und wäre es ein Mann wie Alfred Lichtwark, vor einem Bilde redet, können im allergünstigsten Falle dreißig Personen das Bild gut sehen.

Museumsführungen für Minderjährige bergen überhaupt die Gefahr in sich, daß der, für den sie gedacht sind, zuviel mit dem Ohr und zuwenig mit dem Auge aufnimmt. Junge Menschen, Schüler und Schülerinnen, neigen dazu, von ihrer Schule her, den Kräften des Intellekts allzuviel zuzutrauen. Je intelligenter sie sind, um so mehr. Wenn sie aufgefaßt haben, was der Mann da sagt, und wäre er, abermals, ein Mann wie Alfred Lichtwark, glauben sie nur allzuleicht, nun besäßen sie es. Da aber fängt es ja noch gar nicht an, nun kommt doch das Eigentliche erst: Besitzergreifung der sichtbaren Werte durch das eigene Auge und durch die sehr langsam zu entwickelnde eigene Augenphantasie. Dies ist doch das einzig Entscheidende. Jedes Verständnis und jeder künstlerische Genuß will selbst erworben werden.

Was kann die Schule zur Vertiefung der künstlerischen Bildung tun? Was kann sie den jungen Menschen geben? Vorbereitung, nichts als Vorbereitung. Sie kann, wenn sie zufällig kunstbegabte, phantasiebegabte und feine Lehrer hat, gelegentlich einmal, in einer seltenen Ausnahmestunde, neben der Kunstgeschichtsstunde (wenn diese denn schon einmal unvermeidlich ist und nicht wieder abgeschafft werden kann) einmal auch von künstlerischen Werten sprechen, über das Kunsthistorische und die Kenntnis hinaus. Solcher Vortrag aber sollte von Lichtbildern begleitet sein. Etwa: »Der Rembrandt-Saal im Kaiser-Friedrich-Museum«. Und hinter jedem zweiten oder dritten Bilde immer wieder die Ermahnung: dies alles, dieses Diapositiv da in Schwarz und Weiß, ist nichts als ein Schatten der Herrlichkeit des Bildes, das da leibhaftig im Museum hängt. Man muß, wenn man, jeder mit sich allein, vor dieses Original tritt, alles wieder vergessen können, was man von dem Bilde weiß und darüber vorbereitend gehört hat; muß abwarten, ob und wie es zu einem spricht.

Adolph v. Menzel Reisebekanntschaft. 1851
Aus der Menzel-Ausstellung der Galerien Thannhauser, Berlin

Dann, falls und wenn der Funke übergesprungen ist, mag man sich an alles Gewußte und Gelernte erinnern.

Erfahrungen, oft wiederholte Erfahrungen, haben gelehrt, daß dieser Weg gangbar ist. Schüler, die jeden Monat einmal durch ein Museum geführt werden, und vor den Bildern den Erklärungen des Lehrers lauschen, pflegen es hiermit auf sich beruhen zu lassen. Fast nie kommen sie dann allein wieder, es wird ihnen ja bequem gemacht, im nächsten Monat wieder, und das ganze Museum ist dann Lehrstoff, etwa wie die altklassischen Realien, die neben der Homerstunde traktiert werden und als vielleicht angenehme Abwechslung von den Obersekundanern empfunden werden. Die anderen Schüler aber, die durch Lichtbildervortrag nur vorbereitet sind und in denen im schlimmsten Falle Neugier, im besten Falle Sehnsucht erweckt wurde, die kommen wieder und setzen sich allein vor die Bilder und erobern sich die Galerie Stück für Stück. Natürlich kommen auf die Dauer nicht sämtliche Schüler; es kommen nur solche immer wieder, die wirklich Organ und Empfindungsfähigkeit haben oder in sich entwickeln, nur solche, die »musikalisch auf den Augen« sind. Aber es ist auch nicht nötig, daß alle kommen. Ebensowenig wie nötig ist, daß jeder Klavier spielt. Für die aber, die, angeleitet und vorbereitet durch einen kunstbegabten Lehrer, wirklich kommen, bedeutet das Museum dann auch das Schönste, was es einem Menschen geben kann, Genuß und Erbauung. Und dieser kunstbegabte Lehrer wird dann auch mit Gewinn für beide Teile mit einigen dieser Schüler gemeinschaftlich die Galerie besuchen. Nicht in

den Schulstunden natürlich, die für Geschichte oder Literaturgeschichte oder Horaz bestimmt sind und wo dann die ganze Klasse gleich zwei Stunden »frei« hat und die Mehrzahl sich dann langweilt oder Dummheiten macht, sondern außerhalb der Schulzeit, vielleicht am Sonntag Vormittag sogar. Oder, im Kupferstichkabinett, in dem die Kammermusik der bildenden Kunst gemacht wird, in den Nachmittagsstunden oder abends. Kunstbetrachtung in der Schule muß aufhören, ein Zwangsfach zu sein wie Grammatik oder Literaturgeschichte. Sie muß wieder zum Genuß werden, zu einem Genuß, den man sich selbst erobert, so wie der heimliche Shakespeare-Leser oder der heimliche Bach-Spieler sich langsam die Welt von Schönheit erwirbt, in der er zu Hause sein möchte.

Geht es so weiter, wie bisher, wird die heutige Schuljugend immer weiter scharenweise durch die Museen und Ausstellungen gehetzt, heute Dürer und morgen Menzel, gestern Böcklin und übermorgen Corinth, und immer gleich zu Hunderten, vom zwölften Lebensjahre an, dann werden in dem Augenblick, wo die Schüler von heute die Erwachsenen von morgen geworden sind, die Museen so leer sein wie heute die protestantischen Kirchen. Denn dann hat für diese Generation die Kunst das Beste verloren, was ihr eigen ist: Ihr Geheimnis und ihren Adel.

Ad. v. Menzel. Die Tänzerin Pepita da Oliva. 1854
Aus der Menzel-Ausstellung der Galerien Thannhauser, Berlin

DIE DÜRER-TAGE IN NÜRNBERG

VON GEORG BIERMANN

I.

Dies muß vorausgeschickt werden: Der Cicerone bereitet für seine Leser ein Dürer-Heft von stattlichem Umfang vor, in dem sich die Dürer-Forscher aller Länder wie die zwölf Apostel um den Tisch des Herrn versammeln werden, um Jeder auf seine Weise dem größten deutschen Genius in der Kunst zu huldigen und die Kenntnis seines Werkes zu vertiefen. Die Veranstalter der wundervollen Dürer-Ausstellung im Germanischen Museum werden mit eigenen Beiträgen in diesem Heft vertreten sein. Max J. Friedländer wird als einer der wahrhaft Berufenen die Ergebnisse dieser einzigartigen Schau kunstwissenschaftlich verarbeiten. Von den englischen Dürer-Forschern haben Sir Martin Conway, der Nestor der englischen Kunstwissenschaft, ferner Campbell Dodgson, der über zwei Jahrzehnte dem Studium speziell des graphischen Werkes eines Albrecht Dürer gewidmet hat, Aufsätze zugesagt. Die französische Dürer-Forschung wird Pierre du Colombier vertreten, dem ein erst kürzlich in Frankreich erschienenes wertvolles Dürer-Buch gedankt wird, das Emil Waldmann im dritten Heft dieses Jahrgangs würdigte. Der Schwede Romdahl, der Ungar de Hevesy, die deutschen Dürer-Forscher Winkler, Pauli, Flechsig, Waldmann, Tietze, Roemer, Kurth u. a. kommen in diesem Zusammenhang ebenfalls zu Wort. Beweis, wie sehr Dürers kunstgeschichtliche Sendung heute mehr denn je die Gemüter bewegt und wie vielfältig noch die Probleme sind, die das Werk eines Albrecht Dürer verschließt und die letzte Klärung verlangen.

II.

Das Dürer-Heft des Cicerone wird also im Einzelnen auch über das Rechenschaft ablegen, was das bleibende Verdienst jener Ausstellung im Germanischen Museum sein wird, durch die sich vor allem Heinrich Zimmermann, unterstützt von seinen Mitarbeitern, unter denen an erster Stelle Fritz Traugott Schulz genannt werden muß, (der die großen fränkischen Altäre der Wolgemut und Pleydenwurf und ihrer Werkstätten herbeigeschafft hat) ein unvergängliches Verdienst um die deutsche Kunst erworben hat. Diese Ausstellung ist eine der großartigsten, die man je erleben kann. An ihrem Gelingen hat die Initiative des Oberbürgermeisters Dr. Luppe, den man auch sonst als den guten Geist dieses Nürnberger Dürer-Jahres verehren muß, einen nicht zu unterschätzenden Anteil. Ohne diesen weitblickenden, tatkräftigen und für die Kunst ehrlich begeisterten Schleswig-Holsteiner wäre das Dürer-Jahr nie geworden, sind die unvergeßlichen Tage, die wir eben erleben durften, nicht zu denken. Denn dies ist das Zeichen jener Dürer-Feier, zu der über vierhundert Gäste aus allen Teilen des Reiches und vom Ausland her in die alte Reichsstadt gekommen waren, daß sie von dem Geist bestimmt war, der ebenso sehr der Jahrhunderte alten Tradition der Stadt wie dem Andenken an ihren größten Sohn entsprach. Und dieser Geist, auf den es ankam, atmete vor allem aus Luppes Reden, die allen sonstigen offiziellen und offiziösen Ansprachen zum Trotz schon deshalb die besten waren, weil aus jedem Wort die lebenswarme Begeisterung eines Mannes zu uns sprach, der sich im letzten selbst mit Dürer

E. R. Weiß Bildnis Erna Petri. Öl. 1927

Aus der Ausstellung »Deutsche Kunst der Gegenwart Nürnberg 1928«

eins weiß. Beneidenswert die Städte in deutschen Landen, die von solcher Geistigkeit geführt werden. In dem Stadtbaurat Dr. Wagner hatte Dr. Luppe zudem einen Regisseur, dessen Verdienste an dieser Stelle nicht weniger genannt werden sollen. Es ist immer eine gefährliche Sache, mit Fackelzug und Bankett — von anderen Dingen ganz zu schweigen — den Manen eines Künstlers zu opfern, der wie Albrecht Dürer selbst jedem lauten Tun abhold war. Aber wer allein jenen Augenblick in der Erinnerung zurückruft, als der Fackelzug der deutschen Künstlerschaft vor dem Rauchschen Dürer-Standbild Halt machte, das weiß beleuchtet vor der wundervollen Kulisse der von Menschen übersäten Fensternischen der einheitlich mit Teppichen geschmückten Häuser neben den Lorbeer-Katafalken aufragte und die Weihe dieses von herrlichen Chören und einer prachtvollen Rede Schiestls umrahmten ergreifenden Huldigung an Dürer miterlebte, muß gestehen, daß die künstlerische Diskretion einer

solchen Feier in den Annalen derartiger Feste kaum ihresgleichen hat. An diesem und dem nächsten Tage, wo das große Festbankett im alten Rathaussaal stattfand, durfte man erkennen, daß das feierliche Tun restlos dem Sinn dieses Festes entsprochen hat. Ruhm der alten Noris, die auch da ein vorbildliches Beispiel gab!

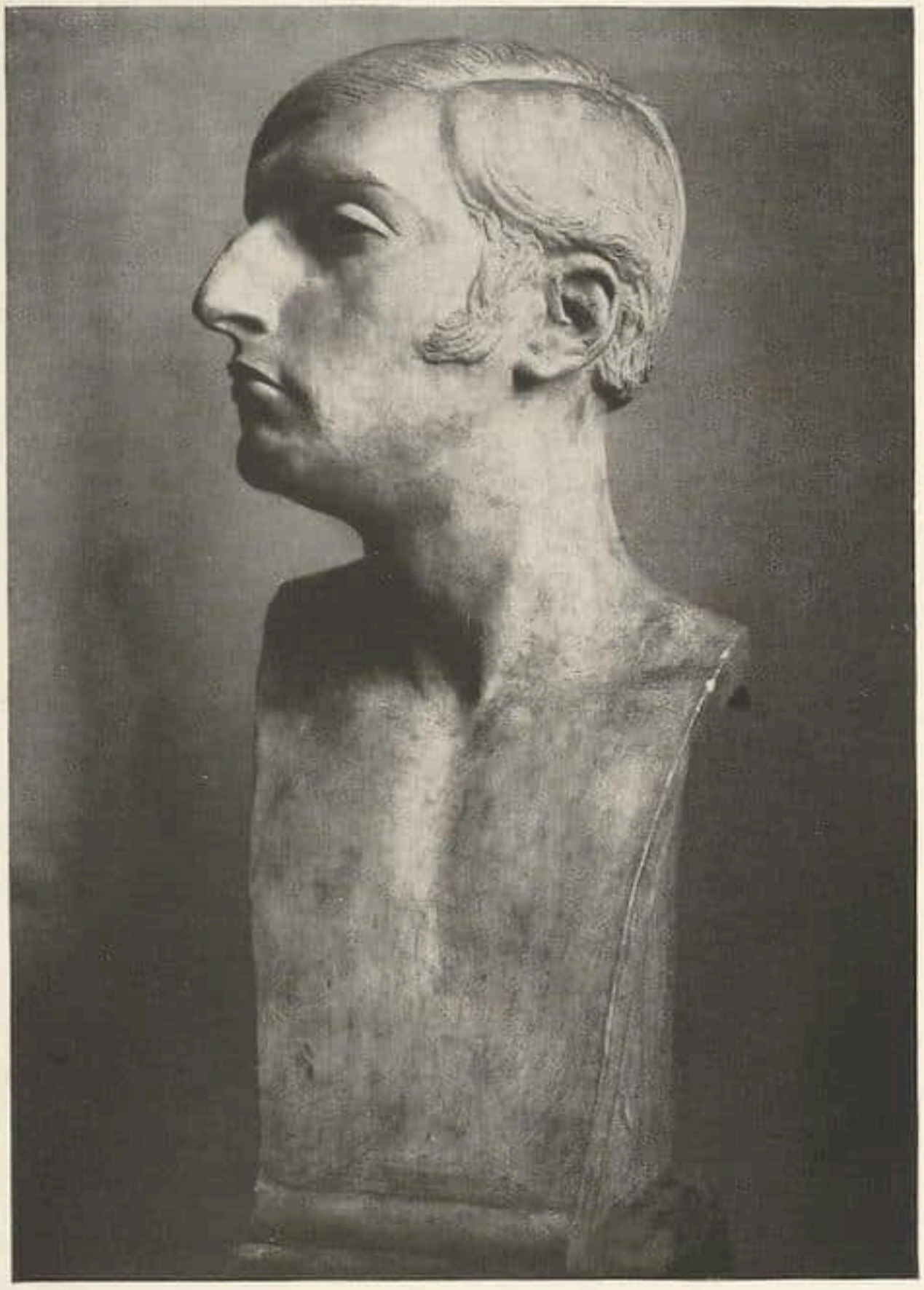
III.

Trotz allem Drum und Dran der offiziellen Reden, zumal am Vormittag der Ausstellungs-Eröffnung im Germanischen Museum (hier sei u. a. der klugen und sympathischen Ansprache des italienischen Botschafters, des Grafen Aldrovandi, besonders gedacht, die sich ebenso wie die des schwedischen Abgesandten Prof. Romdahl durch persönliche Nuancierung auszeichnete) bleibt Zentrum dieser Tage die schon erwähnte, von Geheimrat Zimmerman zusammengebrachte Ausstellung im Germanischen Museum. Die Bedeutung dieser Dürer-Schau, die kein Deutscher versäumen dürfte, beruht auf der Tatsache, daß in dieser Vollständigkeit das Dürersche Werk und der nächste Umkreis seiner Kunst wohl niemals wieder aufgezeigt werden wird. Dem Ausland, in erster Linie Italien, das einem Befehl Mussolinis folgend, alle Dürer-Bilder nach Nürnberg entliehen hat, ist das großartige Gelingen vor allem zu danken, während es immer unbegreiflich sein wird, daß deutsches Eigenbrödlertum wichtige Dürer-Bilder der Veranstaltung vorenthielt, die gerade in diesem Zusammenhang schwer entbehrlich waren. Ich denke da in erster Linie an den »Holzschuher« in Berlin, mehr noch an die Münchner Apostelbilder. Diese letztgenannten haben einmal die Wittelsbacher aus Nürnberg entführt. Sie hätten trotzdem unbedingt zur Stelle sein müssen, weil sie das letzte unvergängliche Bekenntnis des späten Dürer an seine Zeit (siehe Heidrich »Dürer und die Reformation«, Leipzig 1909) gewesen sind, in denen sich des Menschen und Künstlers tragische Stellung an der Wende zweier Zeiten erschütternd offenbart.

Aber Dürer besteht trotzdem. Diese Schau ist und bleibt eine der gewaltigsten Tatsachen, die zu der Erkenntnis zwingt, daß wir in Dürer den höchsten Maßstab jedweder Kunst besitzen. In ihm ersteht die Überlieferung zur letzten Klarheit, aber zugleich greift er auch der Moderne um Jahrhunderte voraus. Sein Werk, ob graphisch oder malerisch, läßt Erschütterung zurück. In keiner Rede ist des größten deutschen Mystikers, des lebendigsten Romantikers, des phantasiebegabtesten Fabulierers deutscher Erzählerkunst gedacht worden. Hier in Nürnberg steht er als Genius deutschen Geistes leibhaftig vor uns. Der reine Mensch, der noch viel größere Künstler, der alle Tragik deutschen Schöpfertums wie in eins in sich verschlossen hält. Dank der alten Noris und ihren wahrhaft schöpferischen Helfern, daß sie uns dies Erlebnis schenkten!

IV.

Auch die Kunst der Lebenden ist in dieses Dürer-Gedenkjahr mit einbezogen worden. In der von Oberbaurat Brugmann vorbildlich eingerichteten Norishalle am Marientor sieht man eine Ausstellung »Deutsche Kunst der Gegenwart«, für die der verdienstvolle Leiter der städtischen Galerie in Nürnberg, Prof. Fritz Traugott Schulz verantwortlich zeichnet. Die Idee, neben Dürer auch den Lebenden Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, war reizvoll, obwohl der Maß-



Benno Elkan
Intendant Krauss des Frankfurter Opernhauses. Bronze. 1927
Aus der Ausstellung »Deutsche Kunst der Gegenwart Nürnberg 1928«

stab der Wertung naturgemäß Distanz verlangt. Das Prinzip dieser Ausstellung aber ist neu. Denn sie ist durch keine der obligaten Jurys getätigt worden, sondern ihre Organisation ist das Werk eines Einzelnen, der alle Künstler-Ateliers aufsuchte und sich hier meist die letzten Schöpfungen ausgeliehen hat. Schulz beweist durch diese Ausstellung nicht nur das richtige Fingerspitzengefühl für die wesentlichen Dinge, sondern auch den Blick für die Persönlichkeiten (mögen sie künstlerisch in der älteren Tradition wurzeln oder Vertreter der Jüngsten sein), auf die es im neuen Deutschland, einschließlich Tirol und Österreich, überhaupt ankommt. Solche Ausstellung hat das Gesicht ihres Organisators und es muß gesagt werden, daß sie sich, zumal in diesen einfach schönen Räumen, vorzüglich behauptet. Das Gesamtbild ist jedenfalls eines

der erfreulichsten; ungleich besser z. B. als die Künstlerbund-Ausstellung in Hannover, die ich letzthin sah.
In irgendeiner Rede beim Festbankett fiel — ich glaube aus Luppes Mund — das Wort von der lebendigen deutschen Kunst, die in Nürnberg eine neue Heimstätte haben soll. Diesem Wort haben die Musen gelauscht und heimlich Beifall gezollt. Denn gerade hier fehlt es nicht an verheißungsvollen Ansätzen, für die die junge städtische Galerie ein sehr beachtliches Zeugnis ablegt. In Nürnberg ist jener freie demokratische Geist lebendig, der aus den Händen der Fürsten von früher die Kulturmission für die neue Zeit übernommen hat. Das Dürer-Jahr macht die Stadt für die nächsten sechs Monate zu dem lebendigsten Kunstzentrum in Europa, aber es hat ihr auch für die Zukunft Verpflichtungen auferlegt, die hoffentlich eine ähnlich großzügige Erfüllung finden. Die Voraussetzungen sind in selten glücklicher Form gegeben.

Jakob Nußbaum Georg Swarzenski. Öl. 1928
Aus der Ausstellung »Deutsche Kunst der Gegenwart Nürnberg 1928«

Karl Hofer Liegende Frau am Ufer. Öl. 1927
Aus der Ausstellung »Deutsche Kunst der Gegenwart Nürnberg 1928«
Mit Genehmigung der Galerie Flechtheim, Berlin

RUNDSCHAU

BERLINER PRIVATBESITZ NEUERER DEUTSCHER KUNST IN DER NATIONALGALERIE

Im Oberstock des ehemaligen Kronprinzenpalais ist einmal veranschaulicht, welche Werte an deutscher Kunst des 20. Jahrhunderts die privaten Sammler Berlins zu bergen gewußt haben. Mit je einem Saal sind die führenden Meister zunächst der älteren Schicht, also die Künstler der „Brücke", des „blauen Reiter", Kokoschka, Feininger, Rohlfs, die Modersohn, ferner Klee, Kandinsky, Macke und einige Bildhauer sehr erheblich vertreten, besonders stark Nolde, Kirchner, Schmidt-Rottluff und Marc. Eine weitere Ausstellung wird dann Hofer, Beckmann, Dix und andere Prominente der jungen Kunst zeigen. So bedeutend der Eindruck ist, den diese Konzentration meist vollgültiger Stücke macht, eigentlich soll hier die Leistung Derer gewürdigt werden, die dem lebendigen Schaffen durch ihre Anteilnahme Resonanz gaben und sich als Käufer für Werdendes einsetzten, wo andere Sammler gesicherte Marktwerte hinzulegen sich begnügten. Der Katalog läßt die speziellen Neigungen der einzelnen Sammler für diesen oder jenen Künstler verfolgen, leider auch erkennen, daß in den letzten Jahren Berlins Aufnahmefähigkeit sehr nachgelassen hat. Besonders reich und auffällig sicher gewählt erscheinen der Besitz von Max Kruss und Käte Bernard-Robinson, außerdem nach wie vor von allergrößtem Gewicht die Sammlung Bernhard Koehler. Wolfradt

NEUERWERBUNGEN IM FRANKFURTER LIEBIG-HAUS

Trotz der Knappheit der Mittel ist das Liebig-Haus imstande eine interessante Kollektion von neuen Erwerbungen vorzuweisen. Man staunt über die Vielfalt der dargebotenen Kunstobjekte, die ihre Aufstellung im Renaissancesaal des Museums gefunden haben, wo sie wegen Raummangels in den anderen Sälen auch vorderhand verbleiben werden.

Am auffallendsten wirkt die Mittelfigur einer Gruppe aus Basalt (Hauran 1. bis 2. Jahrhundert n. Chr.), einer Venus mit einem puttohaften Amor, durch die Weichheit ihrer üppigen Körpermodellierung, die freie Darbietung ihrer Reize. Man glaubt eine moderne Plastik vor sich zu haben, etwa von Maillol, und staunt, daß ein früher Mischstil aus antik-römischen und asiatischen Elementen diese reife Gelöstheit zeigt. Auch die beiden Porträtbüsten gleicher Provenienz und gleichen Materials weisen frische Auffassung und originelle Charakterisierungskunst. Swarzenski hat selbst die drei Stücke in Syrien gekauft, die griechisch-lateinische, bis jetzt noch nicht ent-

zifferte Inschriften tragen. — Eine männliche Kalksteinbüste aus Palmyra steht zwar in geographischem Zusammenhang mit dieser Gruppe, wirkt aber durch das weniger harte Material und die daraus sich ergebende, schnittigere Technik, als ob sie einem anderen Kulturkreis angehöre.

Besonders großartig sind einige ostasiatische Werke. Eine chinesische Grabstelle (Wei-Dynastie) bietet bei strenger Anordnung des dekorativen Hintergrundes und symmetrischer Frontalstellung der Figuren eine alle Teile gleichmäßig durchziehende Melodik.

Von noch höherer Anziehung ist der Buddhakopf aus Sandstein (Siam, 13. Jahrhundert), dessen ernstes Antlitz durch die zartbewegten Kurven von Augen, Mund und Nase zauberisches Mienenspiel weist. Zu dem schon früher im Liebig-Haus befindlichen imposanten Kopfe (Kwan-Yin, Leihgabe Von der Heydt) ist nun auch der dazu gehörige, wuchtige Körper gefunden und mit ihm zur Statue verbunden worden. Zwei bemalte Tänzerinnen der nämlichen Epoche beschließen die außereuropäischen Werke.

Ein antikes Mosaikbild aus Herkulanum mit dem „Tod des Archimedes" füllt eine Lücke in den Beständen aus und ist ikonographisch wertvoll. Künstlerisch wichtiger ist die aus Venedig stammende, lebensgroße, marmorne „Maria" von einer Verkündigungsgruppe, die in Kopf und Körper einen einheitlich temperamentvollen Schwung zeigt. Vielleicht ist dieses quattrocentistische Werk aus der Hand eines Florentiners. Daneben zwei sienische Skulpturen: eine „Tugend", die Tragfigur eines Sarkophages, aus der Sammlung Grassi dürfte zum Urheber Tino da Camaino haben und eine knieende, klagende Magdalena steht Cozzarelli nahe. Interessant ist auch die pathetische Statue eines Bischofs aus Bologna durch die alte, farbige Fassung, die in den Werkstätten des Liebig-Hauses wiedergewonnen wurde. Einige lebendige skizzenhafte Terrakotten folgen zeitlich.

Alle ausgestellten deutschen Werke der Großplastik stammen aus dem 15. Jahrhundert. Darunter befinden sich einige rheinische Madonnen von verschiedenem Stilcharakter. Merkwürdig ist der stehende hölzerne „Heilige Antonius" aus Lautrach, ein Frühwerk Hans Multschers, imposant bei großer Schlichtheit. Aus einer reich gefüllten Vitrine mit Kleinplastiken können aus Raummangel nur noch die erlesensten Werke erwähnt werden, wie die subtile „Prudentia" mit der Schlange aus dem Jahre 1155 und der „Betende Mönch" (Ende des 15. Jahrhunderts): eine feine Körpervertikale von feierlichem Ernst. Es ist erfreulich, daß auch diese Abteilung trotz der ungünstigen Zeitverhältnisse wie die vielen anderen der Frankfurter Kunstsammlungen ausgebaut wird.

Sascha Schwabacher

VAN GOGH IN DEN AMSTERDAMER MUSEEN

Im Amsterdamer Rijksmuseum war Vincent van Gogh in den letzten Jahren mit nur zwei Werken vertreten; denn die Leihgabe der Familie des Malers war zurückgezogen worden, da die Bilder in den Räumen der Sammlung Drucker-Fraser nicht recht zur Geltung kamen. Nunmehr hat aber die Direktion für van Gogh wieder Raum geschaffen, und zwar wurden gleich ein paar Kabinette frei gemacht, für die die Erben des Malers wieder eine vorteilhaft wirkende Auswahlsammlung zur Verfügung gestellt haben. Man findet hier u. a. die beiden Bildnisse van Goghs, die Toulouse-Lautrec und Gauguin gemalt haben und etwa 20 Werke von des Malers eigener Hand, darunter das berühmte gelbe Schlafzimmer aus dem Häuschen in Arles, die „Berceuse", einige Ölgartenbilder und Arbeiten aus der Pariser impressionistischen Zeit (Blick auf Montmartre).

Auch im städtischen Museum kommt nach einer vorgenommenen Reorganisation van Gogh nun besser zu seinem Recht. Seinerzeit hatte einer der Gönner dieses Museums erklärt, van Gogh werde in die Sammlung nur über seine Leiche eindringen — heute bildet der Besitz van Goghscher Werke den Stolz des Museums. Zu dem bisherigen Besitz sind durch Kauf und Schenkung vier Landschaftsbilder, ein Männerbildnis und die van Goghsche Kopie der Milletschen „Schaufler" gekommen.

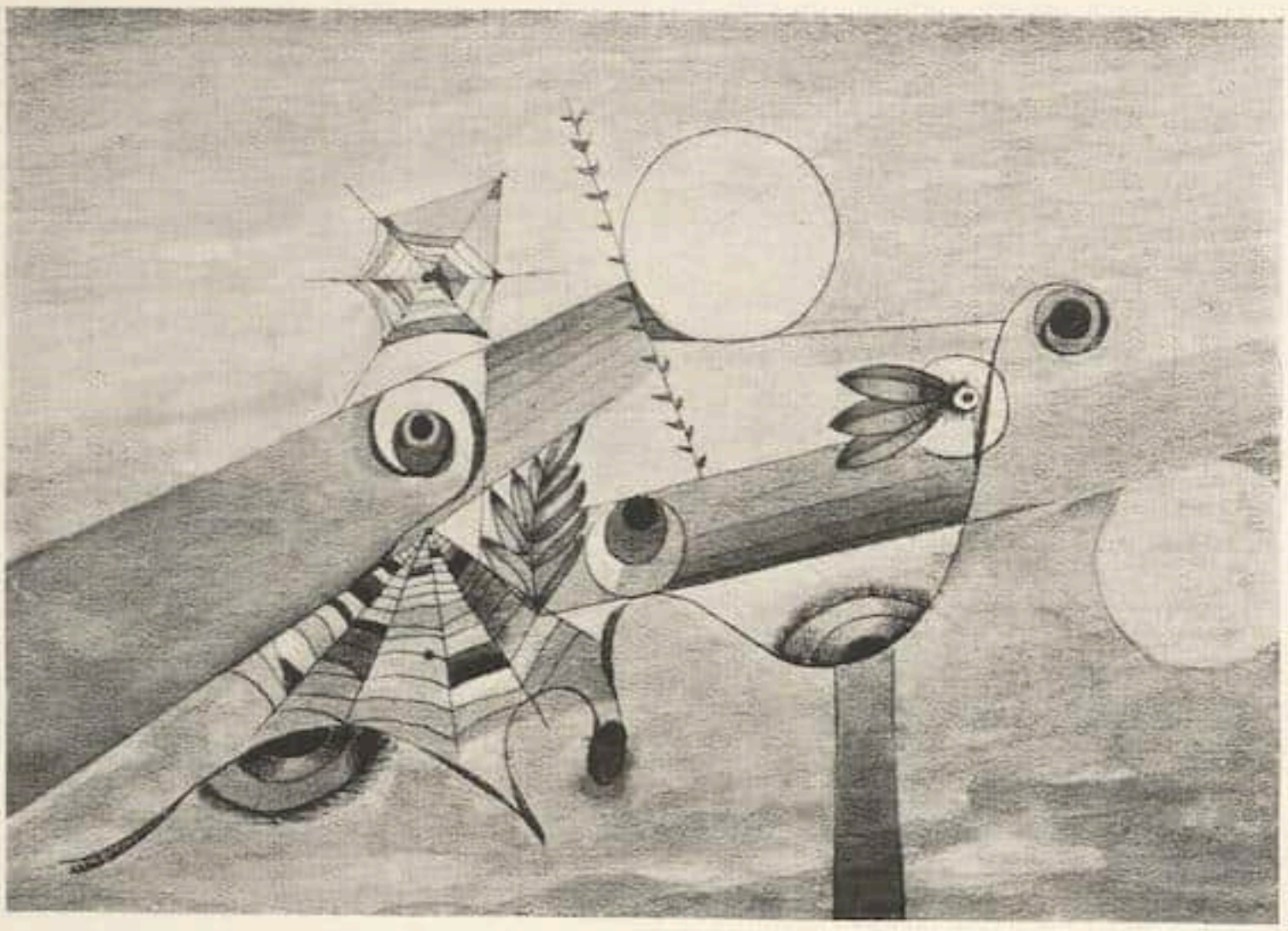
H

ANKAUF DER SAMMLUNG MARC ROSENBERG

Die Staatliche Kunstbibliothek in Berlin erwarb die Handzeichnungssammlung Marc Rosenbergs. Neben einer Reihe von Architekturzeichnungen umfaßt die Sammlung Entwürfe ornamentaler und kunstgewerblicher Art, die vorwiegend dem 16. bis 18. Jahrhundert angehören, darunter Zeichnungen des Christoph Jamnitzer, Virgil Solis, Dirk Vellert u. a.

Auch eine Anzahl schöner Entwürfe zu Bühnenbildern des 18. Jahrhunderts ist zu erwähnen.

S



Hans Reichel Variationen über ein Thema. 1923

Ausgestellt in der Galerie Fides, Dresden

NEW YORK

Das Metropolitan-Museum stellt augenblicklich eine Reihe von Erwerbungen alter und neuer deutscher Kunst aus. Erworben wurden zwei große Werke der Meißner Porzellan-Manufaktur, die Prof. Paul Scheurich modelliert hat: die Dame mit dem kleinen Negerpagen und die große Uhr, von einem kleinen Jungen und Mädchen, die auf Kissen sitzen, zwischen sich gehalten — mit ihrer Höhe von fast $^3/_4$ m eines der größten Stücke neuer Kunst der altberühmten Manufaktur. Ferner sieht man eine früher im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum bewahrte Rundscheibe rheinischer Glasmalerkunst aus dem Jahre 1555, mit den Bildnissen des Jakob Koennex („Krahnen-Meister zo Cobellenz", wie es auf der Umschrift heißt) und seiner Frau; sodann einen großen Raerener Krug aus dem Jahre 1579, eine bezeichnete Arbeit des Baldem Menniken. Für die Waffensammlung des Museums wurde ein besonders kostbares Stück erworben: die Staatspartisane des Prinzen Moritz von Oranien, Statthalters der Niederlande, des berühmten Besiegers der Spanier (1567—1625). Die Vorderseite der prachtvollen Partisane zeigt unter reichem Ornament das Bildnis des großen Heerführers, die Rückseite sein Wappen. Sein Harnisch steht übrigens im Wiener Museum, aus der Ambraser Sammlung. e—

WIEN

Noch im Laufe des vergangenen Sommers hatte das Kunsthistorische Museum den „Büßenden Hieronymus" von Lucas Cranach d. Ä. (1502) aus der Sammlung des bischöflichen Ordinariats zu Linz angekauft, ferner die aus demselben Besitz herrührenden Mondseer Tafeln des Abtes Benedikt Eck, die den Abt vor der Ährenkleidmadonna und die Flucht nach Ägypten", außen die Kirchenväter Augustinus und Ambrosius zeigen (österr. um 1490, der Gruppe des Martyrienmeisters angehörend). Endlich kamen aus dem Neukloster in Wr.-Neustadt die „Darstellung im Tempel" und die „Heimsuchung Mariä" vom Meister des Albrechtaltares (mit der „Verkündigung Mariä" und der „Verkündigung an Joachim" auf den Außenflächen) und (von ebendort) eine Stiftertafel von Rueland Frueauf d. J. (signiert und datiert 1508) in die Galerie.

Nun ist kürzlich eine Madonna mit Kind von der Hand des jungen Corregio erworben worden. Das Bild, das von Hermann Voß im Jahrgang 1926 des „Kunstwanderer" veröffentlicht worden ist, muß um 1514, noch vor der „Madonna mit dem hl. Franziskus" in Dresden, angesetzt werden. Bis vor kurzem befand es sich noch auf Schloß Hellbrunn bei Salzburg. Nun hat sich die städtische Verwaltung infolge ihrer mißlichen finanziellen Lage zu

der Veräußerung des Gemäldes entschließen müssen.

Durch eine Schenkung des Herrn C. Castiglioni ist das Museum in den Besitz des „Noli me tangere" von Benvenuto Tisi, gen. Garofalo, gelangt. Schließlich wäre unter den Neuerwerbungen noch eine „Gesellschaft im Park" von Esaias van der Velde (signiert und datiert 1624) zu erwähnen. P.-N.

★

BERLINER AUSSTELLUNGEN

Menzel bei Thannhauser / Paul Klee / Nolde-Aquarelle / Ascona / Erich Mendelsohn / Kunstgemeinschaft »Porza«

Nach so viel französischen Impressionisten war es geradezu eine Notwendigkeit, in entsprechender Form sich der schließlich auch noch vorhandenen deutschen Malerei zu erinnern; eine Notwendigkeit nicht aus irgendwelchen nationalen Gründen, sondern um jener Fehlbewertung der Gegenwartskunst vorzubeugen, die nicht zuletzt eine Folge einseitiger Franzosenanpreisung ist. Die freilich besonders naheliegende, aber auch besonders schwierige Aufgabe einer Menzel-Veranstaltung größeren Stils hat die Galerie Tannhauser unter Beibringung eines erstaunlich reichen Materials derart gelöst, daß die bedenklichen Seiten der Erscheinung keineswegs versteckt, doch zuletzt vergessen gemacht sind durch die offenbarten Kostbarkeiten sprühender Akkuratesse und auch wiederum einer ganz schlichten Erfassung der Luft und des Lebens, durch die bestrickendsten Erweise eines frischen Auges für das Menschentreiben im glitzernden Licht der Parks und der Festsäle oder für die weich durchstrahlte, durchschattete Natur. Wie verhängnisvoll diesem eminenten Beobachter und Schilderer die Unfruchtbarkeit der offiziellen Gunst, die geistige Enge einer in ihrem Jetzt phantasielosen, mit ihren paar ideellen Regungen eitel in der Vergangenheit festgeklemmten preußisch-deutschen Umwelt gewesen ist, das wird einem hier wieder deutlich aus dem klaffenden Nebeneinander kleinlich illustrierender Kostümanekdotik oder sogar plumper Monstreporträts von Moltke und Bismarck — und jener faszinierenden Unmittelbarkeiten des Blicks und der beschwingt-objektiven Darstellung. Wo sich Menzel frei umtut und sich dem ihm eigenen Esprit der Wiedergabe überläßt, wo er sich an Themen hält, die ihn durch ihre vielregige Gegenwärtigkeit und den flüchtigen Reiz der Beleuchtungen zu seinem spontaneren Selbst verführen, da ist er schlechthin bezaubernd. Man hat nun Gelegenheit, die Bekanntschaft gerade mit diesem Menzel, der ja nicht einfach der „junge Menzel" ist, zu erweitern, insbesondere auch mit dem anmutigen Koloristen der Guachen und Pastelle, der für alle Trockenheiten historisierender Szenen entschädigt.

Vor den unendlich wundersamen Eingebungen eines Paul Klee freilich verblaßt all dieser Zauber liebenswürdiger Wirklichkeitsbemeisterung; man steht betört und vertauscht im Banne eines Magiers von denn doch ganz anderen Graden, was festzustellen bei aller Unvergleichbarkeit doch jenen gegenüber angebracht erscheint, die den Menzel-Schmaus zum Anlaß nahmen, sattlächelnd auf die deutsche Gegenwartskunst hinabzublicken. Klee, dessen Aufstieg nach den immer süperberen Ergebnissen der letzten Jahre zu schließen, kaum schon sein Ende erreicht haben dürfte, hat durch den mystischen Witz und den lyrischen Tiefklang seines Fabulierens, durch die Traumschönheit und burleske Metaphysik seiner Lineamente und Farbverbindungen eine ganz neue Dimension der Kunst aufgetan, er vor allen seinen Zeitgenossen und über alle hinaus. Jedes fast der etwa hundert Bildchen, die jetzt in der Galerie Flechtheim hängen, ist ein geistiges Abenteuer, eine märchenhafte Begegnung sondergleichen. Aufs äußerste gespannt, zuinnerst beklommen und berauscht, reißt man sich vom einen zum andern. Unvergeßlich „Spinnennetz", „Nächtlicher Fels", „Grenzen des Verstandes".

Eine sehr starke Folge von Aquarellen Emil Noldes zeigt Ferdinand Möller, breitfleckig erglühende Großaufnahmen von Frauenköpfen, Blüten, Reptilien, auch einige jener in mächtigen Tinten schwer hingedehnten Landschaften. Für die Galerie Neumann-Nierendorf wäre zunächst ein Wort über die Ascona-Ausstellung nachzutragen, die einmal den Kameraden einer dort zusammengefundenen Gruppe gemeinsam das Wort gab, und außerdem sehr interessant veranschaulichte, wie sich die gleiche Landschaft einigen entscheidenden Malern unserer Zeit, z. B. Schmidt-Rottluff oder Rohlfs, dargeboten hat. Unter den eigentlichen Asconesen wieder hervorleuchtend die harmonisch kultivierten Bilder Albert Kohlers, deutliche Talente daneben vor allem Ernst Frick und Walter Helbig. Es folgte eine umfassende Aufweisung des Architekten Erich Mendelsohn, der eher als mancher andere in Modellen und Skizzen zu fassen ist, weil er immer von einer visuellen Vorstellung, vom Gesamtaspekt ausgeht. Wenn

Constantin Meunier — In den Dünen. Sign. 38×25 cm

Ein reizendes Dokument des Bildhauer-Malers, das durch seine Manet-Nähe überrascht. Entstehungszeit Anfang der achtziger Jahre / Ausgestellt im Kunstsalon Herm. Abels, Köln

ihn wohl ehedem dies plastische Herausarbeiten des Baus von der zuerst utopischen Körpersilhouette auf zu einem gewissen Pathos der Massenkurven verführte, so gibt er sich heute architektonisch geklärt, ohne doch eines lebhaften Horizontalschwunges zu entraten, der dem kubisch kühlen Gebilde eine dynamische Wendung gibt. Mendelsohns Bauten wollen nicht immer recht klingen, aber sie haben stets Physiognomie und ein doch seltenes Vermögen, sie der Umgebung aufzuprägen.

Die Künstlergemeinschaft „Porza" lud zu einer kleinen Ausstellung von sympathischen Niveau, in der man neben Arbeiten von meist aus der „Novembergruppe" bekannten Leuten wie Franz Stock, Bernhard Klein und Issai Kulviansky auch einige neue Begabungen eingeführt sah: Lou Scheper-Berenkamp mit kindlichen Bizzarrerien von persönlichem Reiz, den Plastiker Bernasconi und den Initiator des Ganzen W. A. v. Alvensleben. Aber die Ausstellung selbst ist minder wichtig, beachtenswert vor allem das organisatorische Vorhaben, das der Errichtung von Freistätten für künstlerisch Schaffende gilt, Stiftungshäusern in allen Ländern, wo den Mitgliedern der Gemeinschaft Arbeitsruhe geboten werden soll. Das erste, eben in Porza bei Lugano, ist bereits im Entstehen. Auch sonst strebt man auf europäischer Grundlage geistige Koalition mittels Tagungen an. Selbst der weniger Optimistische wird dem guten Beginnen nicht alle Chancen absprechen können, jedenfalls sei ihm die Aufmerksamkeit der Kunstwelt und der Unterstützungspotenten gewünscht.

Wolfradt

MÜNCHNER AUSSTELLUNGEN

Unold / Schülein / Zerbe / Wollheim u. a.

Die Galerie Thannhauser zeigte Unolds neue Aquarelle aus Südfrankreich. Klare, raumweite Gestaltungen, in der Farbe aber manchmal befremdend, etwas festgelegt auf gewisse Abstufungen, die wiederkehren. In seinen Ölbildern scheint mir der Maler einleuchtender: emaillierender Schmelz dieser Materie, die er meist überzeugend gestaltet, führt dann über gewisse, auch bei kühneren Farbkombinationen mit belegter Stimme vorgetragene Akkorde saftgebend hinweg. — Bei Thannhauser auch umfangreiche Ausstellung von neueren Malereien J. W. Schüleins (München-Paris 1927 bis 1928). Seine Arbeiten, gefestigter geworden, zeigen tragenderes Bildgerüst als früher, wo sie zu wenig kompositionellen Halt hatten. Allgemein-europäischer Stilwandlung folgend, sind die orthogonal anhaltenden Bildelemente gegenüber den diagonal ausgreifenden jetzt selbst bei Sch. in den Vordergrund getreten, ohne daß das be-

kannte, schmückende Aufrauschen seiner Farbe dadurch vernichtet wäre. Noch immer aber gibt es Farbklänge und Formen, die, neben etwa einem Utrillo (den ich gar nicht etwa überschätze), einen mondän-dekadenten, süßdämonisierenden Ton behalten, von dem die Zeit immer mehr wegführen wird (wie die neue Entwicklung Schüleins selber schon anzeigt). — Auch die Arbeiten des jungen Münchners P. Elsaß (ebenfalls bei Thannhauser) hatten sich diszipliniert. Erfreulich bereits die Abwendung von früherer, sogenannter „religiöser" Thematik, ferner gewisse Anreicherung der Farbe. Bildnisse in Graustufen unter Cézanne-Einfluß, ganz andre Zeichnungen, und besonders einige kleinformatige, sehr farbige Pastelle sind die bisher bleibendsten Ergebnisse. (Alles Schweifende meiden, möglichst kleine Formate wählen, eine Zeitlang die sachliche Realisation möglichst weit treiben!)

Bei Caspari Malereien von Carl Zerbe (München), dessen größere Bilder ich neulich auf die Ausstellung neuer sachstrenger Malerei im Leipziger Museum bringen konnte. Nun zeigte er sich zum zweitenmal, jetzt mit kleineren Aquarellen. Bewies hiermit die neuen Möglichkeiten der Vedute. Stadtbilder, die sehr getreu dem Wirklichkeitsanblick nachgehen (sodaß sie als exakte Erinnerung an bestimmte Stätten erworben werden können), die aber, in Architekturkuben und Farbstufung, bildmäßig konzentriert sind. Zerbe ist ursprünglich von der Münchner Dreiheit Kanoldt, Schrimpf, Mense angestoßen, ganz wenig auch durch Dixsche Einflüsse berührt, die aber längst assimiliert und damit unsichtbar wurden. Das Angenehme dieser Malerei liegt weder in der plastischen Kraft eines Dix, noch in der miniatorischen Schärfe eines Großberg (um Maler verwandter Stilstufe zu nennen), sondern in der zarten Ausgewogenheit der Farbstufen und Flächenstellungen. Und nicht im Figurenbild, sondern der Landschaft, auf die sich Zerbe mehr und mehr konzentriert, liegt sein Bestes.

Ursprünglicher und reicher ist Gert Wollheim (Berlin). Gewählte Kollektivausstellung bei Caspari. Große Formate, alle erdenklichen Bildthemen, griffige Techniken, thematische Einfälle, könnerische Bravour. Aber beinah ein neuer Fall Habermann, wenn auch auf völlig veränderter Stilstufe. Wird ein Menschenleben wie dasjenige Zerbes sich hüten müssen, ins sanft Geschmackvolle zu geraten, so wird Wollheims Leben dem Berserkertum, der Pointe, dem Bluff, den vielen Einflüssen entweichen müssen. Manches dämonisiert nach Kokoschka hin, andres nach den neuen Gegenstandsbetonern, weiteres kippt beinah um ins spielend Hererzählende. Auch glaubt man manchmal (der große Akt!), der Maler könne über Nacht ins Mondäne umschlagen. Im Blute dieses begabten Könners und Handgelenklers fehlt ein Schuß der abstrahierenden Zucht etwa der Konstruktivisten (die er auch im Gespräch zu sehr verachtet).

Schließlich W. Maxon, ein junger Münchner. Sympathische Landschaften waren im Kunstsalon Hiller. Maxon begann mit Landschaften einer wunderbar anschaulichen Naivität, besonders Abendbildern, die er auf dieser Ausstellung überhaupt nicht zeigte. Abendliches Dämpfen durch irgendwo hervorquellendes Bräunlich, das sich andächtig-melancholisch über aufblühende Farbigkeit legen will, ist noch heute eigner Reiz bei ihm. Mit Gewinnung reicherer Farbigkeit und freierer Pinselführung aber, die er nun erstrebte, ist die Gefahr verbunden, daß seine Landschaften ausstellungsmäßiger, konventioneller werden. Sie sollten auf erreichter, freier, malerischerer Stufe zur alten Naivität ihres Gesamtzuschnittes zurückfinden.

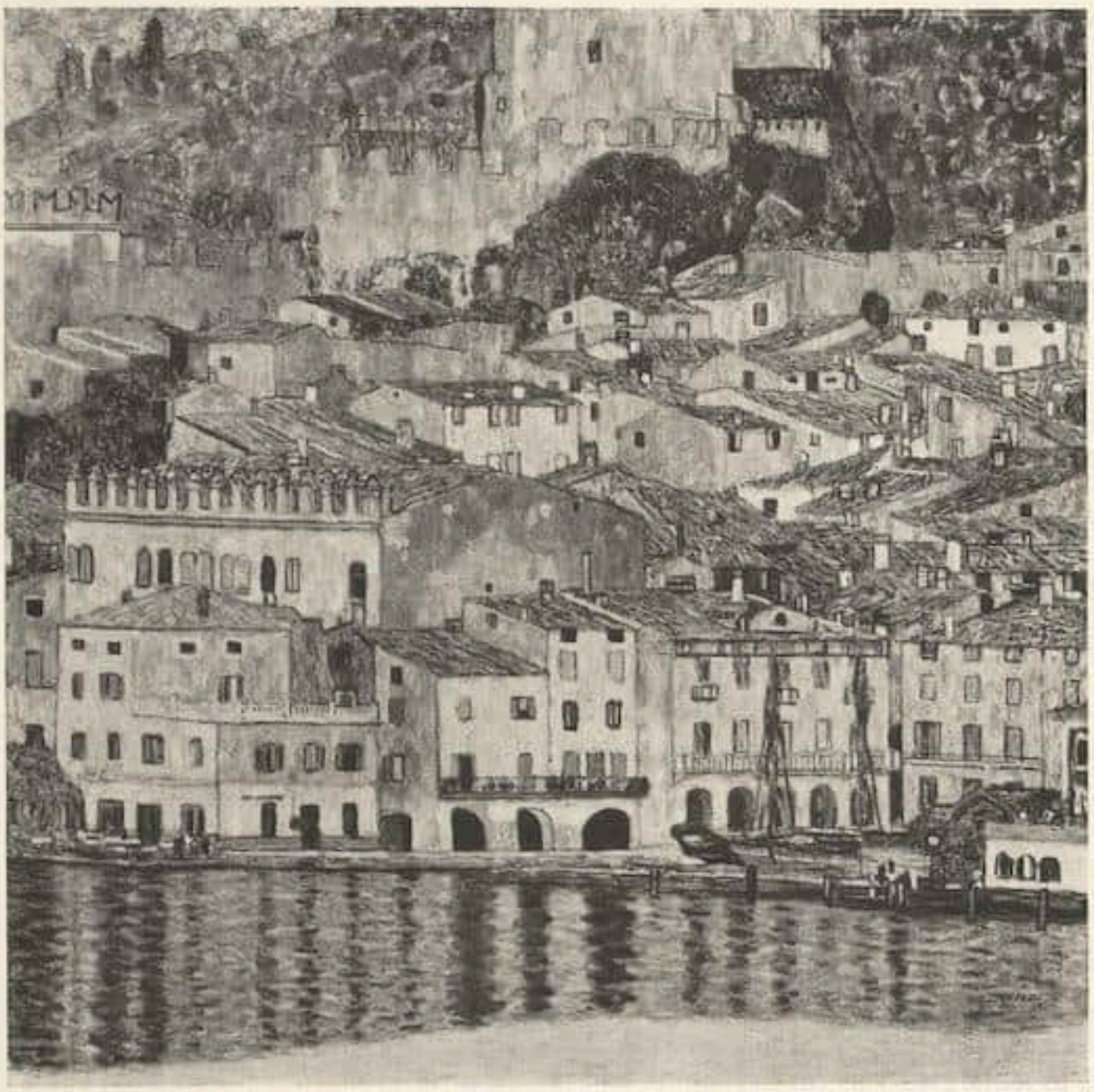
Roh

AUSSTELLUNG MITTELALTERLICHER MINIATUREN

Wie alljährlich hat die Gesellschaft der Bibliophilen in Frankfurt eine Schau aus dem Gebiet der Buch- und Schriftkunst im Erdgeschoß des Kunstgewerbemuseums veranstaltet, die mit Hilfe öffentlicher Organe und einiger Privatsammler zustande kam.

Die diesjährige Ausstellung mittelalterlicher Miniaturen macht einen festlichen Eindruck durch die edle Verbundenheit von Kunst, Religion und Handwerk, die in diesen Arbeiten waltend ist.

Das früheste ausgestellte Werk ist ein Psalterium (Fulda, Besitzer Stadtbibliothek) aus der ersten Hälfte des 9. Jahrhunderts, dem sich eine Litanei Ludwigs, des Deutschen, aus dem Kloster Lorsch (vor 876, Besitzer Stadtbibliothek) mit feingeschwungener, farbiger Randleiste anschließt. Einige kleine Kompositionen auf goldgrundumstrahlten, romanischen Initialen aus einem fränkischen Psalterium (Mitte des 13. Jahrhunderts) zeigen so geschlossene Bildwirkungen wie große Fresken. Von noch höherem formalen Reiz sind die ausdrucksstarken „Szenen aus dem Alten und Neuen Testament" vom Ende des 12. Jahrhunderts aus einer Bilderbibel (Rhein- oder Maasgegend, Besitzer Paul Hirsch), unter denen „Eva und die Schlange" mit dem melodischen Li-



Gustav Klimt — Malcesine am Gardasee

Ausgestellt in der »Neuen Galerie« in Wien / Reproduktions-Erlaubnis der Bukum-A.-G.

nienfluß ihrer beiden Vertikalen am köstlichsten ist. In bezug auf harmonisch zarte Farbigkeit bietet die „Kreuzigung" des „Missale Salisburgensis" in Lila und Grün das vornehmste Beispiel (zweite Hälfte des 12. Jahrhunderts).

Aus einer anderen Welt, aus großartig mittelalterlichen, dumpfen Vorstellungen der Scholastik ist „Der Kampf des Lammes mit den Königen" von einer Beatus Apokalypse geboren, die um 1200 in Südfrankreich oder Spanien entstanden ist: teppichhaft dekorativ, von subtilem Rhythmus und reich an feinsten Details. (Besitzer Robert von Hirsch.)

Zwei andere, französische Werke bilden den Höhepunkt der Entwicklung in Stil und Technik. Das eine „Summa super titulos decretalium ordo iudicarius" aus dem letzten Viertel des 13. Jahrhunderts (Besitzer Stadtbibliothek) von besonderer Grazie im Figürlichen und Geometrischen, das zweite (um 1300) aus einer Dekretalienhandschrift stammend, zeigt eine so individuelle Note durch die plastische Auffassung der Szene und Gestalten, die Vollendung der Gebärden und die einheitlich originelle Farbgebung, daß die Zuschreibung an den bedeutenden Pariser Meister „Maitre Honoré" (Besitzer Swarzenski) glaubhaft scheint. Unter den deutschen Miniaturen fällt das „Martyrium des heiligen Leodigar und der heiligen Apollonia" auf (Mittelrhein, nach der Mitte des 13. Jahrhunderts, Histor. Museum) — eine Arbeit, in deren goldgründigen Bögen der Initiale S. zwei Szenen der Form des Buchstabens gemäß in ihren Richtungskurven so geschickt gegensätzlich eingebaut sind, daß eine spannungsreiche Balance entsteht.

Von letzter, künstlerischer Vollendung ist schließlich die diptychonartige Miniatur der „Kreuzigung und des heiligen Antonius Abbas" um 1400 aus Köln. Die Symmetrie zweier zentralisierter Szenen mit erhöhten Mittelfiguren ist durch Kontrastbewegungen belebt, der klare Aufbau durch malerisch lyrische Anmut der Figuren bereichert und verfeinert und von heller Bläue, Silber und Gold

überstrahlt. Meister Wilhelm dürfte ihr Schöpfer sein, wie die Zuschreibung angibt. (Besitzer Robert von Hirsch.)
Derselbe Privatbesitz stellt die „Illustrationen aus einer Augsburger Chronik" des Conrad Vaihinger (Augsburg um 1400) aus, deren skizzenhaft gelöste Federzeichnungen von großzügig lockerer Malerischkeit sind. Unter den vielen zur Schau gestellten hebräischen Bibeln ragt die von Joseph Xanten 1294 geschriebene hervor (Besitzer Mayer, B. Goldschmidtsche Bibliothek), deren tiefschwarze Lettern von dem weichen, samtenen, gelblichen Pergament sich abheben wie edles Gestein.

Sascha Schwabacher

DRESDEN

Hans Reichel (»Fides«)

Hans Reichel ist Nachfolge Paul Klee. Das Schülerverhältnis ist nicht so einfach, Reichel ist keineswegs mehr jung, und Klees Eindrücke trafen einen Menschen, der im Leben schon ziemlich Bescheid wußte, es sicherlich nicht erst durch das Medium einer ihn erleuchtenden Persönlichkeit sah. Aber in der Kunst war noch viel zu lernen, und Klee war schon damals ein fruchtbarer Anreger. Um Nachahmer war es Klee sicher nicht zu tun, er spürte wohl in diesem Jünger etwas mehr als Schülerschaft. Reichel kam aus anderen Bezirken, brachte vermutlich Erfahrungen aus anderen Provinzen des seelischen Lebens mit. Erlebnisse mit Steinen und Versteinerungen, natürlich auch Pflanzen, Insekten. Der Quell seiner Imagination entspringt mehr naturwissenschaftlichen Erkenntnissen und Einsichten, weniger allumfassenden kontemplativen Ahnungen wie bei Klee; zunächst also ein Sonderfall. Vielleicht ein Glück, insofern so Verdünnung, Abgleiten ins Sterile vermieden werden kann. Als Reichel vor sechs Jahren zum ersten Male seine Arbeiten zeigte, war eine Verwechslung mit dem Anreger nur auf Grund der Qualität ausgeschlossen. Inzwischen hat er sich aus eigenen Mitteln ausgebaut, und es wäre verfehlt, ihm zu mißtrauen, wo er karger, aber eigener erscheint. Schließlich brauchte Klee keine außer der Welt befindliche Angelegenheit zu bleiben, ohne Auswirkung und Befruchtung. Reichel entdeckt neue Geheimnisse im verborgenen Leben des Untermenschlichen, gegenseitige Beziehungen, überraschendes Zusammenschießen zu neuen Gebilden, nicht nachweisbaren, aber darzustellenden. Denn was nützte alle Entdeckung, wenn nicht die Form sich aufdrängte, ein Bild entstehen zu lassen, also Mitteilung zu werden für andere. Dabei eilt die zeichnerische Form der malerischen voraus. Im Ölbild (die Formate sind klein) gelingt es ihm bereits, mit rein malerischen Mitteln Bildform und Ausdruck zu gewinnen. Dem Aquarell hilft noch der Gerüstbau der Linien, die Farben zu motivieren. Immerhin ist es mehr als ein ästhetisches Spiel, das sich als Resultat vorstellt. Wie in einem Spinnennetz fangen sich Aufeinanderbezogenheiten verschiedenster Stoff- und Formphänomene, deren Sinn hintergründig und wie bei Klee diesseitig nicht faßbar ist, aber doch belangvoll für jeden, der ein Organ hat für die aus dem Unbekannten heraufdrängenden Kräfte.

Will Grohmann

HANNOVER

In der Kestner-Gesellschaft sieht man zum erstenmal seit dem Kriege eine von sachkundiger Seite zusammengestellte Schau junger belgischer Kunst. Einige ältere Maler halten die Verbindung zum Impressionismus aufrecht. So Baseleer mit holländisch weiten Flußlandschaften, van Mieghem und van Hagemann mit schwerfarbigen geschlossenen figürlichen Kompositionen und Daeye mit farbigeren Kinderbildern. Der kürzlich verstorbene Smits vertritt eine nachimpressionistische dekorative Richtung. Diesen wären noch die Stilleben von Vaes und die Bilder von Oleffe zuzuzählen. Von Ensor, dessen gesamtes Schaffen im vorigen Jahre in der Kestner-Gesellschaft zu sehen war, sind diesmal nur die farbigen Lithos der Folge „Das Leben Christi" und ein Bild zu sehen. Ramah, Tytgat und Paerels könnte man mit den Brückemalern in Parallele setzen. Eine sehr interessante Erscheinung ist Jespers, in dessen Bildern die formalen Absichten der neuen Sachlichkeit eine merkwürdige Verbindung mit der Irrationalität des Tatsächlichen eingehen. Weitaus den stärksten Eindruck hinterlassen die großformatigen Bilder Permekes. Sie sind mit ihren schweren braunen Tönen ein Ausdruck tragischer Erdgebundenheit. Zu nennen wären noch v. d. Berghe und de Smet. Unter den Plastikern verdienen Wynants und der auch in Deutschland längst bekannte Minne Aufmerksamkeit. Von dem Letzteren sieht man Zeichnungen, die in ihrer Geschlossenheit manchmal an Barlach denken lassen.

St

KÖLN

Die Ausstellung jüngster französischer Kunst im Kunstsalon Abels bietet ein durchaus einheitliches Bild. Die Künstlergruppe um Braque und Léger fehlt wohl absichtlich, wodurch aber die Ausstellung an

Ferd. Waldmüller Spaziergang

Kat.-Nr. 10 der Versteigerung der Sammlung V. Zuckerkandl bei Wawra in Wien

Geschlossenheit noch gewinnt. Was nach Abzug dieses „radikalen" Bestandteiles die Ausstellung bietet, ist der Eindruck von einer Kunst wohltemperierten Charakters, die unmodisch ist, keine Probleme oder „Weltanschauung" malt, sondern immer wieder die Landschaft, das Stilleben und den Akt, und nur „bonne peinture" sein will. Ist schon in diesem Bestreben ein vereinheitlichendes Moment zu sehen, so ist fernerhin die ganz besondere Pariser Atmosphäre und der konservative Geist der Rasse, der auch auf die Künstler fremder Nationen sehr bald wirkt (der Tscheche Terechkovitch, die Schweizer Boßhard und Gimmi sind auf der Ausstellung vertreten) für den Verschmelzungsprozeß verantwortlich, der für das Auge des Beschauers Bilder der verschiedensten Individualitäten zu einem einheitlichen Ausstellungsbild vereinigt. Will man die Veranstaltung wirklich als einen repräsentativen Querschnitt der heutigen französischen Kunst gelten lassen, dann gewinnt man den Eindruck, als ob der „Klassizismus" in Frankreich auf der ganzen Linie gesiegt habe. Gerade weil man die Kontinuität der Entwicklung angesichts dieser Bilder so stark empfindet, kann man der kunsthistorischen Unart des historischen Vergleichs nicht ausweichen und muß bei Akten von Asselin oder Boßhard an Ingres denken und vor Stilleben von Céria an die fein abgewogenen Kompositionen von Chardin. Selbst ein Meister wie Camoin, der in Farbe und Komposition so zügellos anfing, erscheint in einem Bild wie das der Meeresbrandung an der Felsküste klassizistisch beruhigt. Will man im Interesse der historischen Einordnung nach dem Ausgangspunkt der heutigen französischen Malerei suchen, so wird es klar, wie sehr das heutige Frankreich Cézanne verpflichtet ist. Seinen Einfluß spürt man direkt bei Charlot oder indirekt auf dem Umweg über Coubine einer-

seits (so bei Daragnès), Dérain-Vlaminck andererseits (so bei Adrian).
Man ist versucht, die Moderne je nach ihrer Palette, die Coubine folgend silbrig-blaue, helle Töne bevorzugt (so bei Billette) oder mit Dérain-Vlaminck die stumpfen braunen und grünen Töne liebt, sowie nach der mehr plastischen (Coubine) oder flächigen (Dérain-Vlaminck) Behandlung der Dinge der einen oder der anderen Gruppe zuzuteilen. Daneben gibt es den Neoimpressionismus der bereits arrivierten, einrangierten Künstler, eines Flandrin und eines Maurice Denis und die rein dekorativen Begabungen Manguins und der Marval.

Ernst Scheyer

PRAG

In dem kleinen stimmungsvollen Ausstellungsraum des Verlages Aventinum (Dr. O. Storch-Marien) zeigt der in Paris lebende tschechische Maler Josef Sima seine neuesten Arbeiten. Man ist froh, daß so etwas nach Prag kommt. Es vermittelt das junge Paris mit einer würzigen Untergrundierung durch Erdempfinden. Gerade dies Erdempfinden kompensieren die jungen Tschechen aber gern durch Dekadenzestimmung, die man ihren kräftigen Gesichtern nicht recht glaubt. Und doch ist sie echt — und darin steckt ein Geheimnis dieses Volkes, soweit es sich in Kunst äußert. Sima ist ein famoser Kolorist. Er „malt", er läßt Farben klingen, daß es eine Lust ist. Französischer Sürrealismus in persönlicher Auslegung. Wie stark Paul Klee auf die jungen Pariser gewirkt hat, ist auch auf einem Blatt Simas zu spüren. Und wahrlich: diese Einwirkung ist zu bester und selbständig anmutender Wirkung verdaut.

O. S.

WIEN / Pro memoria Gustav Klimt / Junge Künstler

Die großen offiziellen Kunstausstellungen in dieser Saison (gehaltloser als wir es sonst gewohnt sind) sind bisher alle ohne nachhaltigen Eindruck vorübergegangen — wenn man von der „Englischen Ausstellung" im Spätherbst absieht, die auch mehr ein Publikumsreißer war als ein künstlerisches Erleben — bis einschließlich der „Polnischen Ausstellung" (Sezession), die einem lauen, abgestandenen Konservativismus huldigt.
Da ist es um so erfreulicher, wenn sich ein Kunstsalon seiner künstlerischen Pflichten gegenüber der Öffentlichkeit besinnt. Nachdem O. Nirenstein (Neue Galerie) trotz mancher Schwierigkeiten die Zeichnungen van Goghs von Berlin nach Wien zu bringen wußte, hat er nun nach dem Erfolg jener Ausstellung zur Erinnerung an den in Wien fast unbemerkt vorübergegangenen 10. Todestag von Gustav Klimt eine Anzahl Spätwerke des Künstlers zur Schau gestellt. Einige Bildnisse (Frau Primavesi und ihre Tochter), die „Hoffnung", einige anmutsvolle Landschaftsbilder (vom Gardasee und anderes). Nicht viel, aber immerhin genug, um die Bedeutung dieser im kälteren Norden gerne mit dem Worte „Kunstgewerbe" abgetanen Kunst erkennen zu lassen, die an farbigem Geschmack, an Formen- und Linienschönheit in der modernen Kunst nicht ihresgleichen hat. Gewiß eine Kunst der Dekadenz, aber deren Kulminante, herrlichste Blüte von tropischer Schönheit, von vergeblich nachzuzüchten versuchter Eigenart. —
In der „Kunstgesellschaft" im Hagenbund sind Bilder von Mitgliedern der Wiener Künstlervereinigungen zu sehen. Man nimmt eine entschiedene Entwicklung einzelner junger Künstler wahr. So bei Dubrowsky in der Monumentalisierung und Vereinfachung der Form, der Noblesse der Malerei („Mädchenkopf" und „Lesendes Mädchen"). W. Born ist mit seinem „Nordischen Hafenbild" in der farbigen Aufteilung, der Art des Bildaufbaues, ein starkes Stück nach vorwärts gekommen. Von Sergius Pauser gibt es in duftige Farbflecke aufgelöste Aquarelle und das Stoffliche scharf erfassende Ölbilder. Bei Christa Deutsche-Szabó gelungene Verschmelzung von Impressionismus mit neuer Sachlichkeit. Harta (Französische Landschaft) verbindet Sicherheit mit Noncholance. Gut vertreten sind Klier (farbensatte Figureibilder), Zühlow (eine farbig sehr aparte Landschaft mit Kirche) und der junge E. Huber (mit altniederländischer Sachlichkeit wiedergegebene Landschaftsbilder und schmissige Lithos), beide zur Zeit bei W. Lechner in einer aufschlußreichen Sonderausstellung vereinigt.

Poglayen-Neuwall

PERSONALIA

In Moll (Belgien) verstarb der 1856 in Rotterdam geborene Maler Jacob Smits. Nach einem Studium in München und Italien siedelte er sich 1899 in Belgien an und ließ sich hier naturalisieren. Seine Werke lassen sich mit denen des Deutschen Gebhardt vergleichen, denn sein Lieblingsthema ist die Darstellung Christi in einer ärmlichen Bauernstube des Kempenlandes. Die meisten belgischen Museen besitzen Arbeiten des Malers.

H

Heinrich Aldegrever Die tanzenden Kinder. B. 205
Aus der Versteigerung von Kupferstichen usw. am 14./15. Mai bei Hollstein & Puppel, Berlin

KUNST-LITERATUR

MARIE SCHUETTE: GESTICKTE BILD-TEPPICHE UND DECKEN DES MITTELALTERS. Bd. I: Die Klöster Wienhausen und Lüne. Das Lüneburgische Museum. XIX und 66 Seiten Text. 62 Tafeln in Lichtdruck, davon 20 farbig. Verlag von Karl Hiersemann. Leipzig 1927.

Die Veröffentlichung, die drei Bände vorsieht, bringt auf breiter Basis die erste grundlegende Bearbeitung eines der wichtigsten Gebiete mittelalterlichen Kunstfleißes, der Stickerei. Die Methode Marie Schuettes gliedert den Stoff nicht vorwiegend nach zeitlichen und stilistischen Gesichtspunkten; die Verfasserin erschließt vorerst in dem vorliegenden Teil die wesentlichsten Sammlungen Niedersachsens, der Klöster Wienhausen und Lüne. Das Rückgrat der Publikation bildet der mit äußerster Gewissenhaftigkeit und gründlicher Sachkenntnis aufgestellte Katalog, dem mehr allgemein gehaltene kurze Besprechungen — Geschichte der Klöster, Eigenart der Technik usw. — voraufgehen. Etwas störend tritt die Tatsache in Erscheinung — durch die Art des Aufbaues bedingt —, daß die in Parallele gestellten zeitgenössischen Stickereien — Braunschweiger Landesmuseum, Provinzialmuseum zu Hannover u. a. a. Orten — vorerst keine bildliche Wiedergabe erfahren, also eine nochmalige Arbeit des Vergleichens — mit den noch ausstehenden Teilen — erfordern.

Das Thema, mit hingebender Liebe behandelt, erfährt eingehendste Bearbeitung; sowohl die ikonographischen als auch die geschichtlichen — in erster Linie heraldischen —, technischen und literarischen Momente und Quellen finden aufschlußreiche Berücksichtigung.

Den Kern des Textilienschatzes von Wienhausen bilden die wollgestickten großen Teppiche — Episoden aus der Tristansage, Prophetendarstellungen, Jagdmotive, ein Speculum humanae salvationis in schier endlosen Bildern, die seltsamen Geschehnisse des St. Thomas in Indien, Motive aus dem Leben der heiligen Frauen Anna und Elisabeth —, Arbeiten, die eine Zeit von rund zwei Jahrhunderten umspannen, die auf eine verschiedene — in allen Fällen niedersächsische — Provenienz deuten. Einzelheiten führen zu weit. Vielleicht hätte sich noch das eine oder andere aufschlußreiche Moment — wenigstens soweit die späteren Stickereien in Frage kommen — durch Vergleich mit den zeitgenössischen, allerdings nur sehr spärlich erhaltenen Erzeugnissen der Schwesterkunst, der Bildwirkerei, ergeben. Ein gütiges Geschick ermöglichte — in der Berliner Ausstellung Hinrichsen — Lintpaintner — auch weitesten Kreisen die Gegenüberstellung des Schuetteschen Werkes mit den Wienhäuser Originalen. Der Vergleich bestätigt voll und ganz die Mustergültigkeit des Tafelapparates. Die liebevolle Sorgfalt, die Professor Fritz Goetz und seine Mitarbeiter den Reproduktionen angedeihen ließen, spricht sowohl aus den einfarbigen, wie namentlich auch aus den farbigen Wiedergaben. Die Töne sind durchweg vorzüglich getroffen, Detailaufnahmen fördern in hohem Maße die Erkenntnis der Technik, sie stellen zugleich die stilistischen Eigenarten der mittelalterlichen Stickerei Niedersachsens klar vor Augen.

Dieselben Feststellungen wie für die Gruppe der Wienhäuser Wollstickereien gelten auch für die übrigen, in dem vorliegenden Teil bearbeiteten und reproduzierten Teppiche, Decken und Tücher. Im Gegensatz zu den Monumenten von Wienhausen entfaltet Kloster Lüne den reichsten Schatz an frühen Weiß-

stickereien, in einer Fülle, die für Niedersachsen einzigartig dasteht. Der Zweck der Verwendung — waschbare Altartücher — erklärt Material (weißes Leinen), Technik und Bildvorwurf (durchweg religiösen Inhaltes, Maiestas Domini, des Heilands Opfertod usw.). Die Deutung und Beschreibung der Motive, die Wiedergabe der Legenden — mitunter durch Fehlstellen erschwert — ist klar und einwandfrei, die technisch nicht gerade einfache Reproduktion erstklassig. Die Parallelen mit der zeitgenössischen Miniatur- und Wandmalerei wirken überzeugend.

Merkwürdigerweise tritt die Wollstickerei in Lüne — gegenüber Wienhausen — in der Frühzeit vollkommen zurück. Der Mangel an urkundlichem Material läßt es zweifelhaft erscheinen, ob das Verfahren aus schwer ersichtlichen Gründen in dem textilfrohen Benediktinerinnenkloster nicht geübt wurde, oder, was wahrscheinlicher sein dürfte, ob nicht ein erheblicher Teil der alten Bestände der Zeit und dem Unverstand der Menschen zum Opfer gefallen sind. Die uns erhaltenen Antependien entstammen der gleichen Epoche und den gleichen Händen. Sophia von Bodendike, die 1481 von Ebstorf nach Lüne übersiedelte und im Auftrag des Bischofs von Verden die Bursfelder Reform im Kloster einführte, war die treibende Kraft. Es ist fraglich, ob die sieben geistlichen Frauen, die mit der Domina aus Ebstorf zuwanderten, erst die Benediktinerinnen zu Lüne die Kunst der Wollstickerei lehrten, oder nicht lediglich als blutauffrischendes Element in Erscheinung traten. Es handelt sich um Banklaken mit Episoden aus dem Leben der Heiligen Bartholomäus und Katharina, um Darstellungen von Sibyllen und Propheten und um Szenen aus der Passion des heiligen Georg. Die bekannten Motive des Stammbaumes Jesse und die Geschichte des Auferstandenen finden in Wandbehängen Verewigung; als umfangreiches Stück erscheint der Osterteppich; den Ausklang der Epoche (etwa 1492 bis 1508) verkörpert ein kleiner Behang mit drei Medaillons (Christi Geburt, Auferstehung, Maiestas Domini). Die Flächenaufteilung der Banklaken ist in allen Fällen die gleiche. Ähnlich den gewirkten „tapis à compas" umschließen Kreismedaillons die einzelnen Szenen, von konzentrischen Spruchbändern gerahmt, durch Längs- und Querbalken (mit Legenden) gefaßt, von Tierfriesen (mit Wappen in den vier Ecken) begleitet; Engelgestalten füllen die Zwickel zwischen den Kreismedaillons. In ähnlicher Weise ist der große Sibyllen- und Prophetenteppich gelöst (7×5 Medaillons), selbst im Stammbaum Jesse klingt das Medaillonprinzip wieder, während der Behang mit den Darstellungen des Auferstandenen die Begebenheiten in vier Reihen untereinander gliedert und die einzelnen Bilder (4×4) in architektonisch gelöste, durch turmartige Pilaster getrennte Gehäuse verweist. Eine Sonderstellung nimmt der ikonographisch außerordentlich interessante große Osterteppich ein, der in mancher Hinsicht seine Abhängigkeit von der zeitgenössischen Bildwirkerei nicht verleugnet.

Einige Arbeiten verschiedener Provenienz im Kloster Lüne und im Lüneburger Museum — niederländische Reliefstickereien, Lüneburger und klösterliche Erzeugnisse Niedersachsens — bilden den Abtakt.

Der vorliegende Band kann, hinsichtlich wissenschaftlicher Bearbeitung, mustergültiger Tafelwiedergabe und buchtechnischer Behandlung ohne Übertreibung als das Standardwerk der mittelalterlichen Stickerei angesprochen werden. Es ist zu hoffen und zu wünschen, daß die noch ausstehenden beiden Teile sich auf gleicher Höhe halten, um ein abgerundetes Bild des gesamten Gebietes zu geben.

Heinrich Göbel

HEINRICH GÖBEL: DIE WANDTEPPICHE UND IHRE MANUFAKTUREN IN FRANKREICH, ITALIEN, SPANIEN UND PORTUGAL. Zwei Bände. I.: 650 Seiten Text und 20 Tafeln mit Marken; II.: Tafelband mit 552 Abb. Klinkhardt & Biermann. Leipzig 1928.

Der zweite Teil von Heinrich Göbels Monumentalwerk über die Wandteppiche bringt eine Übersicht über die Manufakturen der romanischen Länder. Wenn noch dazugefügt wird, daß dieser Teil als wissenschaftliche Leistung auf der gleichen Höhe steht, wie der erste Teil über die Wandteppiche der Niederlande, daß er durch Knappheit und Prägnanz des Textes, durch die Übersichtlichkeit der Disposition den ersten Band vielleicht sogar übertrifft, dann ist damit alles erdenkliche Lob ausgesprochen. Auch dieser Teil bestätigt das Urteil, das schon der erste Band nahe legte. Göbels Arbeit ist das monumentale Hauptwerk über Bildteppiche, das unentbehrliche Nachschlagewerk für den Fachmann, den Museumsbeamten, den Sammler und den Kunstliebhaber. Kein anderes Land hat ein Spezialwerk von ähnlichem Umfang, von ähnlichem Reichtum. Man darf die Probe machen wo man will, durch die umfassenden Indizes ist es nicht schwer, den einschlägigen Text zu fin-

Martin Zasinger Der hl. Christophorus. B. 7

Aus der Versteigerung von Kupferstichen usw. am 14./15. Mai bei Hollstein & Puppel, Berlin

den, der auch über die entlegenen Spezialfragen Aufschluß gibt. Die vielen Abbildungen, worunter verschiedene Ausschnitte und farbige Tafeln, machen das Werk zu einer Quelle künstlerischen Genusses und zu einer Fundgrube kunstgeschichtlichen Wissens. Das erstaunliche Maß an Arbeit, das hier bewältigt ist, kann nur der übersehen, der sich einmal mit ähnlichen Zusammenfassungen beschäftigt hat. Die aufopfernde Arbeit verpflichtet uns zu größtem Dank.

Das geographische Gebiet des zweiten Teiles ist viel größer als das des ersten. Auch der Umfang der Leistungen aller romanischen Länder übertrifft den der Niederlande. Nur durch ganz knappe Sachlichkeit war es möglich, den gleichen textlichen Umfang einzuhalten. Auch der Standpunkt des Verfassers war dadurch bestimmt. Der Nachdruck liegt auf dem geschichtlichen Teil, auf der Schilderung der Entstehung und Entwicklung der Manufakturen, auf dem vollzähligen Bericht über die gesamte Produktion, der Aufzählung der Wirker. Dieser sachliche Teil ist mit der größten Sorgfalt ausgearbeitet. Kein Resultat der Spezialliteratur wurde unbesehen hingenommen, immer wieder bringen neue Funde aus Archivalien Ergänzungen. Der kunstwissenschaftliche Teil konnte nur gestreift werden. Vielleicht ist es einer späteren Auflage möglich, auch für dieses Gebiet Ergänzungen zu bringen. Die engere Verknüpfung mit der Kunstgeschichte braucht nicht gerade auf formanalytischem Gebiete gesucht zu werden. Obwohl auch Fragen, wie das Verhältnis von Dekoration und Illusion und ähnliche, manchen Aufschluß bringen würden. Wichtiger erscheint mir noch das stärkere Suchen nach den geistigen Urhebern, eine größere Rücksichtnahme auf den Entwerfer, den Künstler. Zu einer Reihe von Bildteppichen sind noch die Kartons erhalten, ausgeführte Gemälde in den

großen Sammlungen. Für die Monatsteppiche mit Ansichten des königlichen Schlosses sind die nach Entwürfen von Le Brun 1668 bis 1669 ausgeführten Ölgemälde von Anguier, van der Meulen, Genoels, Boudewyns, Boel, Monnoyer im Musée des Arts Decoratifs in Paris. Die Kartons von J. Fr. de Troy zur Geschichte der Esther sind zum Teil im gleichen Museum, zum Teil im Louvre. Gerade der Vergleich der Originalgemälde und der verschiedenen Ausführungen, die bloße Gegenüberstellung der Abbildungen wäre lehrreich. Oder für Bildteppiche des 17. Jahrhunderts, Beispiele die Monatsfolge in Arabeskenfassung oder solche des 18. Jahrhunderts, Beispiele die Götterportieren in ornamentaler Umrahmung, der Zusammenhang mit dem Ornamentstich. Der Umfang dieser Ergänzungen ist natürlich Sache subjektiven Ermessens und deshalb wollen auch diese Zeilen nichts weiter sein, als eine Anregung, über deren Wichtigkeit man verschiedener Ansicht sein kann.

Adolf Feulner

FRITZ STAHL: PARIS. Eine Stadt als Kunstwerk. 1928. Rudolf Mosse, Buchverlag, Berlin.

Das Buch ist äußerlich die Verbindung eines anmutig gesponnenen Textteiles und einer Anzahl prächtiger Tiefdrucktafeln, die jeweils zu 1—2 Bogen in den Text hineingeheftet wurden und in der Paginierung mitzählen. Die vielleicht nicht ganz unberechtigte Vermutung läge nahe, daß die Tiefdruckmaschine das Buch veranlaßt hat, wie das bekanntlich bei der immer noch wachsenden Flut der Tiefdruck-Bilderbücher der Fall ist.

Aber man würde Stahl mit solcher Unterstellung bittres Unrecht tun; denn gerade diesmal liegt der Hauptnachdruck auf dem Text, der Aufbau und Stufung hat und für den die Bilder nicht mehr als reines Mittel der Anschauung sind. Eben darum auch ist hier literarisch und reproduktionstechnisch eine so vollkommene Harmonie erreicht, wie man sie vordem selten kannte. Der Text setzt sich wie von ungefähr zu dem Bild in Beziehung, fast ungewollt, und dieses stützt andererseits die Imagination des Wortes. Denn zuerst — wie gesagt — kommt es auf das Wort an und das schreibt ein Mann, der Paris nicht nur liebt, sondern dem das Erleben dieses architektonischen Kunstwerkes höchster Genuß bedeutet. Dies Stahlsche „Paris" ist ein Epos auf die Steine dieser Stadt, auf ihren architektonischen Organismus, auf ihr städtebauliches Werden, kurz auf das, was dieser alten Kulturstadt die Unterscheidung von jeder anderen Großstadt Europas sichert, was ihr größter und deshalb fast undefinierbarer Reiz ist. Stahl gibt keinen Hymnus verliebter Dichterzungen, sondern Kunstgeschichte und Stilkritik und doch hört er die Musik, die voll ist von den Rhythmen des Raums und des Lebens. Ein eigenes, ein sehr kluges, ein von reinstem Lebensgefühl durchtränktes Buch; ein Kunstwerk im kleinen.

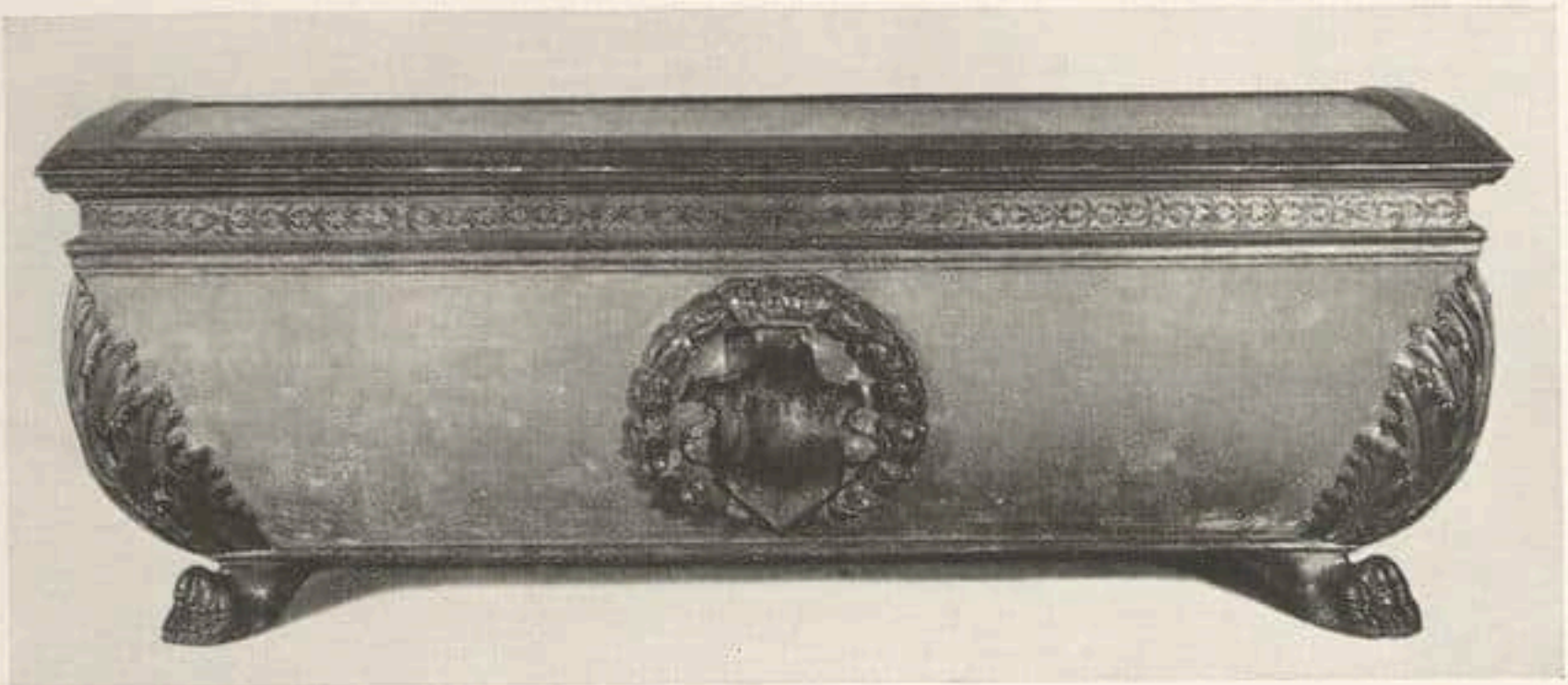
Biermann

ERNST BENKARD: DAS SELBSTBILDNIS VOM 15. BIS ZUM BEGINN DES 18. JAHRHUNDERTS. Verlag Heinrich Keller. Berlin 1927.

Seinem erfolgreichen Buch über die Totenmasken: Ernst Benkard: Das ewige Antlitz, Frankfurter Verlagsanstalt, Berlin 27 (siehe Cicerone 1927, S. 394), hat der Frankfurter Kunstforscher eines über die Bildnisse der Lebenden folgen lassen, das die gleiche Höhe der geistigen und künstlerischen Einstellung hat und auch viel unbekanntes Material erschließt. Der Gedanke, in solcher Form einmal das Künstlerselbstporträt zu durchforschen und zeitlich geordnet dem Betrachter vorzuführen, ist deshalb so glücklich, weil sich hinter diesen Selbstbekenntnissen ihrer Schöpfer zugleich auch das Bild der Kunst selbst verbirgt, die des einzelnen Exponenten sowohl wie der Zeit. Das hat Benkard sehr scharfsichtig erkannt, und diese Tatsache wird ihm Ausgangspunkt für seine kunstphilosophischen Betrachtungen, bei denen er der durch den Auftrag und die Umwelt bedingten Unfreiheit des Künstlers im Quattrocento, die erste Entfaltung des Selbstgefühls in dem schon individualistisch gewordenen 16. Jahrhundert gegenüberstellt. Die soziale Emanzipation des Künstlers bringt sodann auch die Emanzipation des Gefühls, das sich z. B. sehr potenziert in den Selbstbildnissen des 17. Jahrhunderts ausprägt.

Gerade diese tiefgründigen Betrachtungen sind von den Tafeln nicht zu trennen und machen das Buch zu einer Fundgrube neuer Erkenntnisse. Auch nach Zahl und Qualität der Reproduktionen und hinsichtlich der buchtechnischen Qualität hat das schöne Werk jedes Lob verdient.

Biermann



Truhe. Venezianisch, um 1525

Kat.-Nr. 173 der Versteigerung O. Huldschinsky am 10. und 11. Mai bei Paul Cassirer, Berlin

SAMMLER UND MARKT

DIE KOMMENDEN MAIVERSTEIGERUNGEN

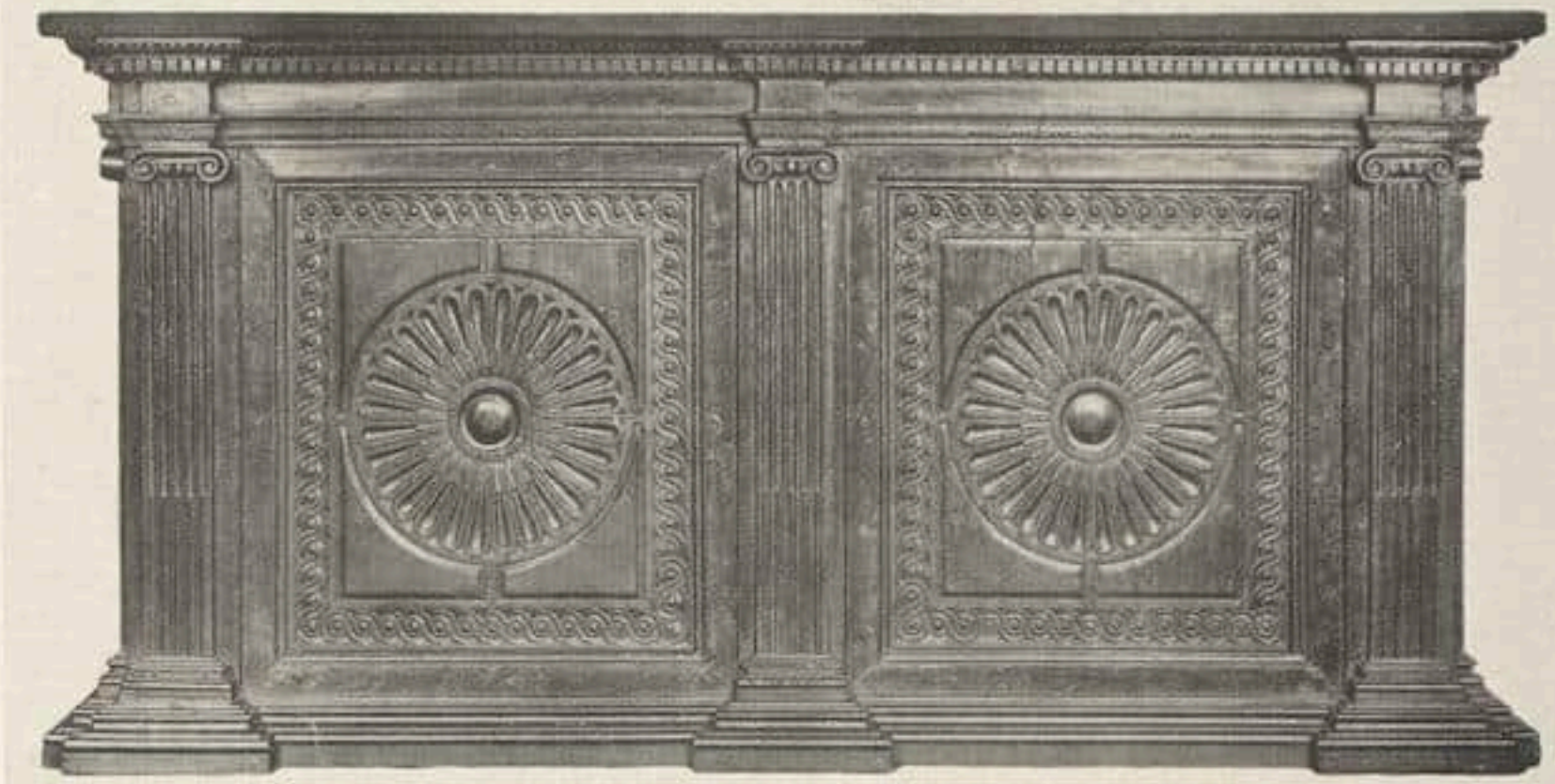
Die Kataloge der großen internationalen Maiauktionen liegen jetzt in stattlichen Bänden — der Prachtkatalog der Sammlung Huldschinsky ist bereits in der vorigen Nummer des „Cicerone" besprochen worden — vor. Eine Fülle von erlesenen Meisterwerken der Malerei, Plastik, Graphik und des Kunstgewerbes kommt in Amsterdam, Berlin, Leipzig und London unter den Hammer. Der Kunstmarkt wird zu beweisen haben, daß er trotz der augenblicklich schlechten Konjunktur in der Lage ist, all die angebotenen Werke aufzunehmen.

Von den beiden Hauptereignissen, der Versteigerung der Sammlung Huldschinsky bei Cassirer und dem zweiten Teil der Sammlung Holford bei Christies — die italienischen Gemälde, die Möbel und kunstgewerblichen Arbeiten sind im Juli vorigen Jahres gleichfalls bei Christies, die Antiken und Miniaturenhandschriften getrennt davon zu gleicher Zeit bei Sotheby unter den Hammer gekommen — war in diesen Blättern schon mehrfach die Rede. Hier mögen auf Grund der Kataloge einige Ergänzungen Platz finden.

Die Gemälde der Sammlung Huldschinsky haben im ersten Heft dieses Jahrganges durch M. J. Friedländer die verdiente Würdigung erfahren. Huldschinsky gehörte aber zu jenen Sammlertypen, die ihrer Galerie einen stilgerechten Rahmen zu geben suchten. Dem Charakter der Gemälde entsprechend gab es im Hause Huldschinskys zeit- und stilverwandte Bildwerke und Möbel. Neben den Gemälden nahmen — in der Auswahl von Bode sorgsam unterstützt — die Bronzen einen breiten Raum ein. Huldschinsky durfte nicht weniger als fünf Arbeiten des Giovanni da Bologna sein Eigen nennen, darunter die Statuette eines Vogelfängers, von der keine weiteren Nachbildungen in Bronze bekannt sind. Ihnen schließen sich italienische, niederländische und französische Bronzen des 16. bis 18. Jahrhunderts an; ein mit Varianten mehrfach vorkommender Türklopfer des Alessandro Vittoria und eine anmutige Büste der heiligen Susanna von Duquenoy, die auch von Sandrart erwähnt wird, sind besonders bemerkenswert. Es folgen mehrere deutsche Pokale des 17. Jahrhunderts; eine Reihe vorwiegend französischer und englischer Miniaturen; eine Anzahl von Schmuckstücken; englische Farbstiche, darunter die sehr gesuchte vollständige Folge der „Cries of London" von Wheatley; zwei Gobelins von Adam Frans van der Meulen; kleinasiatische Knüpfteppiche des 17. Jahrhunderts; Keramiken des 17. und 18. Jahrhunderts.

*

Zur Versteigerung der Sammlung Holford bei Christies verweise ich auf meine Besprechung im ersten Februarheft. Einige Gemälde und Zeichnungen, die ich seinerzeit nicht erwähnt habe, verdienen nachgetragen zu werden. Von Rembrandt, außer den beiden bereits genannten Bildern, drei weitere Werke: das Bildnis der Frau eines Geistlichen (Klassiker der K. S. 340), entstanden um 1645, dessen bezeichnetes und 1645 datiertes Gegen-



Kredenz. Florenz, um 1550
Kat.-Nr. 180 der Versteigerung O. Huldschinsky am 10. und 11. Mai bei Paul Cassirer, Berlin

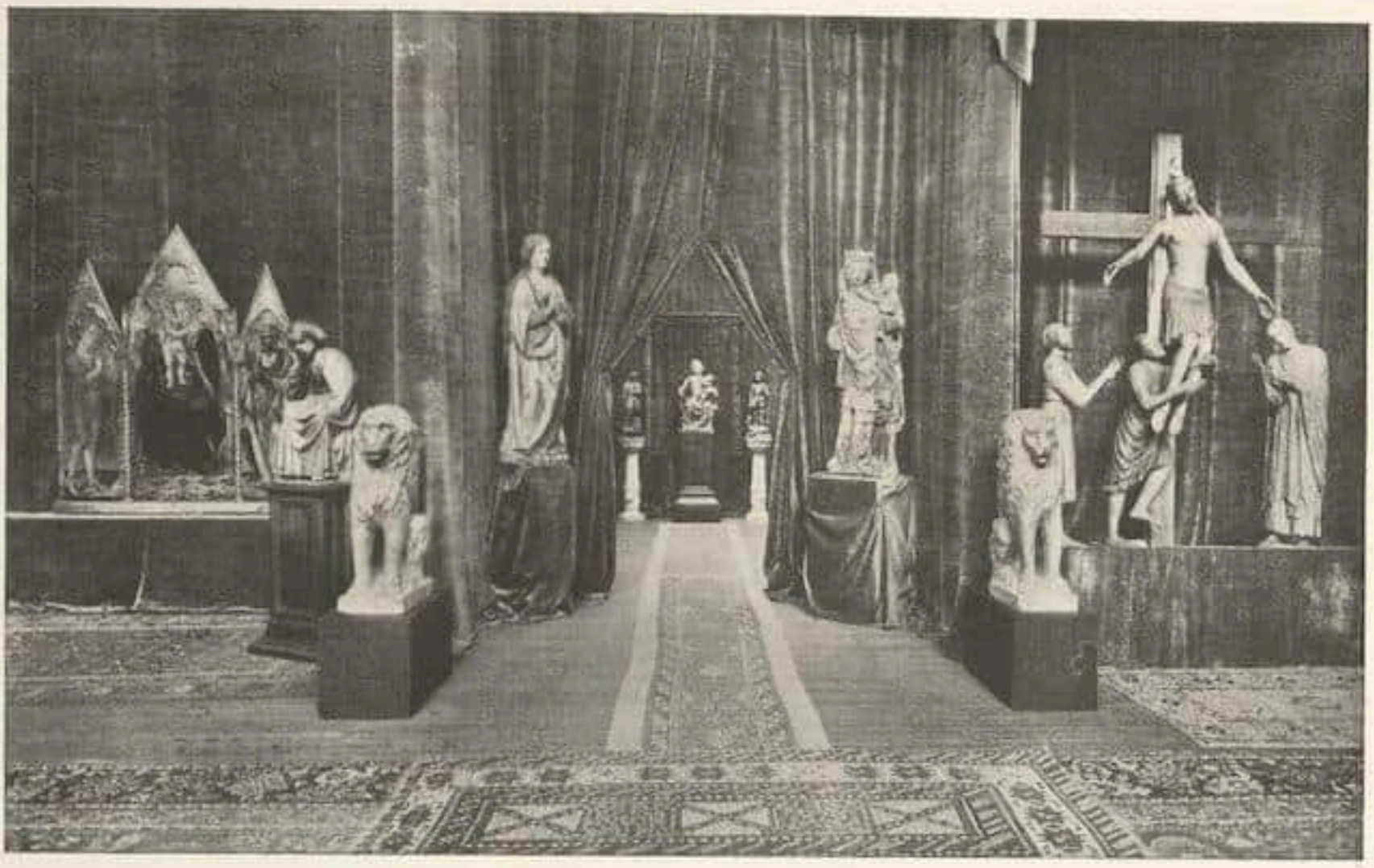
stück sich in der Sammlung Carstanjen befindet; das vollbezeichnete und 1644 datierte Bildnis eines Mannes mit einer Thora (Klassiker der K. S. 274), vermutungsweise ein Selbstbildnis Rembrandts; endlich die 1634 datierte Bildnisstudie des Maurits Huygens, eine höchst reizvolle lavierte Rötel- und Kreidezeichnung. Von Rubens kommt die herrliche Bildnisstudie der Helene Fourment (schwarze Kreide, Rötel, weiß gehöht; Glück-Haberditzl Nr. 234) zum Verkauf, von van Dyck mehrere Bildnisse, sieben Genredarstellungen des Teniers, etwa zehn Bildnisse des Sustermans, Bildnisse von Antonis Mor, Francis Cotes, Thomas Lawrence und John Opie, Landschaften von Richard Wilson und Claude Joseph Vernet. Die niederländischen und deutschen Malerschulen des 15. und 16. Jahrhunderts sind mit nur wenigen, aber sehr bedeutenden Stücken vertreten: Bildnisse von Petrus Christus, Gossaert, Jan van Scorel, Barthel Bruyn; eine heilige Familie von Joos van Cleve; ein heiliger Georg von Bartholomäus Zeitblom.

*

Eine Sonderstellung nimmt wegen der Eigenart seines Materials das Museum van Stolk, das 1902 in Haag gegründet wurde und nun bei F. Muller & Co. in Amsterdam versteigert wird, ein. Es umfaßt etwa 300 Plastiken vom 10.—16. Jahrh. italienischer, spanischer, französischer, niederländischer und deutscher Meister in Holz und Stein, darunter so bedeutende Stücke wie das Fragment eines Gekreuzigten, eine französische Arbeit des 12. Jahrhunderts; ein Relief mit der Anbetung der Könige, um 1500 am Oberrhein entstanden. Dazu Gemälde aus dem gleichen Zeitraum. Von großem kunstgeschichtlichen Interesse ist die Madonna mit Heiligen von Jacomo del Pisano, ein signiertes Werk, dem Raimond van Marle einen Aufsatz gewidmet hat (Rassegna d'Arte Genese, 1919). Der Katalog führt ferner auf: eine Marienkrönung der Schule von Avignon, um 1430 bis 1450 entstanden; das Bildnis eines Greises, französisch um 1500; eine Dornenkrönung des Goosen van der Weyden; eine westindische Landschaft mit Figuren von Jan Mostaert; außerdem Fayencen, Bronzen, Textilien und Möbel vom 14. bis 18. Jahrhundert.

*

Zum Schluß sind die beiden großen Graphikauktionen bei Boerner und Hollstein und Puppel zu verzeichnen. Boerner bringt eine ganz einzigartige Sammlung früher italienischer Stücke zur Versteigerung, die aus der Sammlung des Königs Friedrich August II. von Sachsen stammen. Die Sammlung erhält ihr besonderes Gepräge durch die große Anzahl anonymer italienischer Kupferstiche des 15. und frühesten 16. Jahrhunderts, wie sie schon lange nicht mehr auf dem Markte waren, vor allem durch die Reihe der seltenen dem Baccio Baldini zugeschriebenen Tarocchi und durch die zahlreichen Werke des Jacopo



Eingang in die Ausstellung des berühmten Museums Van Stolk bei Frederik Muller & Co., Amsterdam, anläßlich der Versteigerung am 8. Mai

de Barberi, Campagnola, Jacopo Francia, Mantegna, Moretto, Montagna, Marc Anton, Robetta, Nicoletto da Modena. Ergänzt wird die Versteigerung durch ausgezeichnete Blätter deutscher Graphik des 15. und frühen 16. Jahrhunderts und niederländischer Graphik des 16. und 17. Jahrhunderts, unter denen die Hauptmeister mit qualitativ ausgezeichneten Drucken vertreten sind. Von den deutschen Kleinmeistern, Wenzel Hollar und Adriaen Ostade sind umfangreiche Sammlungen vorhanden.

Dagegen liegt die Stärke der Versteigerung bei Hollstein und Puppel auf weniger speziellem Gebiet. Sie bringt Stiche und Holzschnitte deutscher und niederländischer Meister vom 15. bis 17. Jahrhundert, Clair-obscur-Holzschnitte, dekorative Blätter des 18. Jahrhunderts und farbige englische Sportblätter. Sehr viel Feines und Nichtalltägliches. S

DIE VERSTEIGERUNG DER SAMMLUNG SIX

Ausgenommen die Familienporträts, unter denen sich das Rembrandtsche Bildnis des Bürgermeisters Six befindet, kommen sämtliche Bilder der berühmten Sammlung im Oktober unter Leitung von Herrn Mensing bei Frederik Muller & Cie. in Amsterdam zur Versteigerung. Unter diesen befinden sich Hauptwerke folgender Meister: Hobbema, Jacob Ruysdael, Paulus Potter, Ter-Borch, Pieter de Hoogh, Jan van der Heyden, Nicolaes Maes, Jan Steen, Lucas van Leyden, Van der Neer, Wouwerman, Saenredam, Adr. van Ostade u. a.

Gleichzeitig werden aus demselben Besitz prachtvolle Handschriften und Bücher versteigert, ferner einige der bedeutendsten Zeichnungen und Radierungen Rembrandts.

Die nicht mit zum Ausruf kommenden Porträts der Sammlung sind zu einer Stiftung vereinigt, die in der Wohnung der Familie Six an der Binnen-Amstel aufbewahrt wird. G

KÖLN

Bei Math. Lempertz werden am 8. und 9. Mai Alte Meister, deutsches Porzellan und altes Kunstgewerbe versteigert. Unter den Erstgenannten, in der Hauptsache Niederländer des 17. Jahrhunderts, sind auch einige Bilder aus der ehemaligen Sammlung Weber, Hamburg, so der A. van Ostade „Geiger unter den Bauern", ein Ph. Wouwermann, ein W. v. d. Velde II und ein J. M. Molenaer. Sehr interessant ist auch die große Landschaft mit dem hl. Christophorus von Jan Mostaert, die in den Museen von Antwerpen und Bochum als Leihgabe gehangen hat. Die Landschaftsmalerei repräsentieren Werke von Jan van Goijen, Jacob und Salomon van Ruisdael, Pieter van As,

Albrechr Dürer. Die Jungfrau von zwei Engeln gekrönt. B. 39. D. 87

Aus dem Katalog »Ausgewählte Blätter von Dürer, Rembrandt, L. van Leyden« der Kunsthandlung C. G. Boerner, Leipzig

A. F. van der Meulen, Jodocus de Momper, Claude Lorrain und Henri Mauperché; die Figurenbilder ein Stallinterieur von Jzaak van Ostade, ein großes Werk von Karel Dujardin „Jäger bei den Hirten" und ein vielfiguriges Konversationsstück von Dirk Hals. Stilleben gibt es von Daniel Seghers, Jan van Huysum, Heda und Pieter Claesz. Unter den Bildnissen hervorzuheben ein dem Jean Marc Nattier zugeschriebenes Damenporträt. — Am zweiten Tag werden deutsches Porzellan, altes Kunstgewerbe, rheinische und süddeutsche Holzbildwerke und antikes Mobiliar versteigert. Unter den Porzellanen ist frühes Meißen an erster Stelle zu nennen; neben einer Reihe von Kändlerfiguren findet sich ein Höroldt-Service mit farbigen Chinesen und ein mit mythologischen Darstellungen bemaltes Tête à tête der Marcolinizeit. Es folgen Melchior-Modelle von Höchst, einige Figuren und Gruppen von Frankenthal, Ludwigsburg und Fulda.

Am 10. und 11. Mai wird bei Lempertz eine Sammlung ostasiatischer Kunst versteigert: Altchinesische Bildwerke in Holz, Stein und Bronze von der Han- bis zur Ming-Periode; japanische und chinesische Skulpturen aus Jade, Achat, Bergkristall, Malachit; japanische Netsukes des 18. und 19. Jahrhunderts, Schwertzierat; Porzellan, Lacke, Stickereien. G

MAILAND

Am 3. und 4. Mai versteigert Ulrich Hoepli 121 Handschriften, Bücher und Einblattdrucke, von denen ein vorzüglich gearbeiteter und ausgestatteter Katalog mit über hundert Tafeln ein anschauliches Bild gibt. Es sind nicht einmal die zum Teil ganz köstlich miniaturierten italienischen und französischen Manuskripte, die unter den beigesetzten Schätzungspreisen an höchster Stelle stehen, das sind die illustrierten und mitunter auch ausgemalten Inkunabeln wie der erste Petrarka von 1470 und das Ferrareser Leben des Heiligen Hieronymus (1497) mit einer Fülle lebendigster Umrißholzschnitte. Da ist ferner der berühmte Poliphilus von 1499, sind Erstausgaben des Ariost und Boccaccio, Einbände von Carnevari, Dérome, ein Grolierband, eine Sammlung früher Holzschnitte religiösen Charakters und ein Portolan des Agnese Battista von 1555 auf Pergament, um einige Kostbarkeiten herauszugreifen. Die anderthalb Millionen Lire der Schätzung können bei wünschenswerter Beteiligung leicht erreicht und überschritten werden. Ho

MÜNCHEN

Am 4. und 5. Mai findet bei Hugo Helbing die Versteigerung einer Spezialsammlung von Zinn, Fayencen und Metallarbeiten aus dem Besitz des Stadtrates W. Hupka, Baden-Baden, statt.

Den Katalog eröffnen eine schöne Kollektion von Westerwälder und Rheinischen Krügen in bezeichneten und datierten Fassungen, ferner Gefäße aus Thüringen, Sachsen, Schwaben, Altenburg usw. Zu erwähnen sind unter der Bunzlauer Keramik zwei große reliefierte Bauchkrüge, einer mit Friedrich dem Großen, der andere mit dem Wappen der deutschen Länder. Unter den Kreussener Stücken ist ein farbiger Krug mit Inschrift auf Speyer und eine große Schraubflasche zu nennen. Die süddeutschen Manufakturen Hanau, Abtbessingen, Ansbach, Mosbach, Schrezheim, Nürnberg, Erfurt, Friedberg, Crailsheim, Bayreuth bilden den Hauptteil der Fayencen. Der Hauptbestand der Sammlung ist das Zinn in einer seltenen Reichhaltigkeit von Formen. Süddeutschland mit Nürnberg ist besonders gut vertreten. G

WIEN

Unter den Wiener Sammlungen nimmt die Sammlung von Generaldirekt. V. Zuckerkandl, die am 7. Mai bei Wawra versteigert wird, durch ihre Meisterwerke alt-österreichischer Kunst einen hervorragenden Platz ein. Sie birgt allein dreißig Arbeiten von R. v. Alt: eine Serie von Wiener Veduten, in den vierziger Jahren für einen russischen Aristokraten angefertigt; Aquarelle aus Italien, aus Wien, aus dem Salzkammergut, zu dem farbig Reizvollsten gehörend, das der Pinsel des langlebigen Meisters geschaffen hat. Dazu drei der lieblichsten (keineswegs wie so häufig von Süßlichkeit triefenden) Genrebilder Waldmüllers, einige charakteristische ungarische Bilder Pettenkofens. (Nicht zur Versteigerung gelangen die schönen Landschaften von G. Klimt.) Unter den Miniaturen findet sich Fügers Kaiser Joseph II., mehreres von Daffinger, ein J. Kreutzinger, J. Einsle, Anton Graff; von Meistern des außerdeutschen Auslandes sind L. F. Aubry, P. L. Bouvier, M. G. Capet, F. Dumont, N. F. Dun, G. Engleheart, A. L. Feulard und noch viele andere vertreten. — Wie in allen Wiener Sammlungen hat auch hier unter dem Kunstgewerbe das Porzellan besondere Berücksichtigung gefunden. P.-N

Albrecht Dürer. Maria das Kind stillend
B. 36. D. 89
Aus dem Katalog »Ausgewählte Blätter von Dürer, Rembrandt, L. van Leyden« der Kunsthandlung C. G. Boerner, Leipzig

★

DIE SAMMLUNG VERA v. ROSENBERG

Am 15. April lud Paul Graupe, Berlin, zur Eröffnung seiner Ausstellung der Sammlung Vera v. Rosenberg, der artigsten Bibliothek kleinster Bücher, die man sich vorstellen kann. Einem engeren bibliophilen Kreise bereits wohlbekannt, wird durch die verdienstvolle Zurschaustellung in Graupes schönen neuen Räumen das Interesse eines größeren Publikums zum erstenmal wieder auf ein höchst apartes typographisches Gebiet gelenkt, das in Deutschland wahrlich eifrigere Pflege verdiente. Höchstens wird hier und da mal bei bibliophilen Veranstaltungen so ein mikroskopischer Druck verteilt, wie zuletzt der reizende Heine bei der Maximilian-Gesellschaft im Januar d. J. Wieviel liebevolle künstlerische Arbeit von Drucker, Illustrator und Buchbinder dabei zu leisten ist, zeigen die 375 Bände der Sammlung v. Rosenberg vom 16. bis zum 20. Jahrhundert, europäische und amerikanische. Ja sogar Krylows Kinderfabeln und ein chinesisches Miniaturbüchlein auf Seidenpapier sind vorhanden. Kein Bücherfreund versäume, sich an diesem Raritätenkabinettlein zu erfreuen. — Auf einem anderen Blatt steht die praktische Seite der mikroskopischen Drucke. Man stellt seit kurzem Filmdrucke her, die mit einer Vergrößerungslampe zu lesen sind, dafür es aber ermöglichen, eine große Handbibliothek in einem Zigarrenkasten unterzubringen. Ho

VOM BERLINER MARKT

Die Münchner Antiquitäten-Firma Brüder Lion hat kürzlich im Hause des Hotel Esplanade, Bellevuestr. 16, eine Filiale errichtet. Man findet hier Gemälde alter und moderner Meister, Plastiken, Gobelins und Textilien.

MÜNCHEN

Nach dem graphischen Werk E. Munchs wird das Graphische Kabinett, G. m. b. H., in einer besonderen Mai-Ausstellung zum letztenmal für Deutschland die hundert Handzeichnungen von van Gogh aus holländischem Privatbesitz zeigen, ehe dieselben nach Paris gehen. n

GRAPHIKKATALOGE

Die Kunsthandlung C. G. Boerner hat außerhalb ihrer Versteigerungskataloge zwei Verzeichnisse herausgegeben, die die stärkste Be-

achtung aller Sammler, Händler und Museen verdienen. In einem reich illustrierten Bande sind 108 Blätter vereinigt, die ausschließlich dem Werk von Dürer (Stiche und Holzschnitte), Rembrandt und Lucas van Leyden zugehören und eigener Besitz der Leipziger Firma sind. Diese Stiche sind in der Mehrzahl die gesuchten Blätter am Markt und in oft vorzüglichen Abzügen vorhanden. Jedes Blatt ist genau nach Zustand, Provenienz und Qualität beschrieben, und es scheint, daß die geforderten Festpreise nicht nur der Wertung am internationalen Markt im allgemeinen, sondern auch den besonderen Umständen des einzelnen Blattes entsprechen. Insofern ist dieser Katalog für die Preisnormierung der erwähnten Hauptmeister besonders aufschlußreich.

Ähnliches darf man einem zweiten Verzeichnis nachrühmen, das Handzeichnungen deutscher Meister des 19. Jahrhunderts, darunter eine Spezialsammlung von Zeichnungen und Radierungen Wilhelm von Kobells enthält. Insgesamt sind es 208 Nummern mit sehr gewissenhafter Beschreibung und vielen Trouvails für Sammler und Museumsdirektoren, die das immer noch ein wenig vernachlässigte Gebiet der frühen deutschen Zeichnung pflegen wollen. Auf diesem Gebiet geben auch die Preisnotierungen noch bedeutende Chancen, die man nicht übersehen sollte. Neben W. von Kobell sind hier die Arbeiten von Moritz von Schwind zu nennen (beide aus dem Besitz der Familien der Künstler). Ferner Handzeichnungen von Carus, Blechen, Chodowiecki, Dahl, Franz-Dreber, Freudenberger, Menzel, H. v. Mareés, Olivier, Preller, Ramberg, A. L. Richter, Rottmann und vielen anderen.

Einen reich illustrierten Katalog unter dem Titel „Alte Original-Graphik aus fünf Jahrhunderten" gibt das Kunstantiquariat von Josef Stern in Frankfurt a. M. heraus. Das Verzeichnis enthält über 300 Nummern, die neben den führenden Meisternamen auch entlegene Dinge, z. B. aus dem englischen und französischen 18. Jahrhundert enthalten, dazu Schweizer Ansichten und Kostümblätter, Americana und englische Sportblätter, die sämtlich mit Preisen versehen sind, die durchweg als sehr annehmbar bezeichnet werden dürfen.

B

EIN KATALOG ZU LIEBERMANNS GESAMTWERK

Erich Hancke, der Biograph von Max Liebermann, bereitet den vollständigen Katalog zum Gesamtwerk des Künstlers vor. Alle Ölbilder und gemalten Studien sollen darin reproduziert wiedergegeben werden. Das bedeutende Werk wird von den Verlagen Bruno und Paul Cassirer, Berlin, gemeinsam herausgegeben werden. Mitteilungen, die zur Vervollständigung des Kataloges beitragen können, werden an den Verlag Bruno Cassirer, Berlin, Derfflingerstraße 15, erbeten.

Moritz v. Schwind. Die Gattin des Künstlers in ihrem Karlsbader Wohnzimmer. Federzeichnung

Aus dem Katalog »Handzeichnungen deutscher Meister des 19. Jahrhunderts« der Firma C. G. Boerner, Leipzig. Liste XLI

Abb. 1. Michele da Verona — Meleagers Schicksalsweihe
New York, Durlacher

SECHS BILDER AUS DEM MELEAGER-MYTHUS

VON PAUL SCHUBRING

Die Schicksale des Meleager und der Atalante sind uns an zwei Stellen überliefert: in der Ilias 9, 430—605 erzählt Phoinix dem zürnenden Achill die Geschichte des Meleager, der auch seinen Zorn vergessen habe; ausführlicher bietet dann Ovid Met. 8, 270ff. die ganze Meleagersage von der Jugend bis zu seinem Tod (vgl. auch Ovid ars am. 2, 185ff. in bezug auf Atalante). Meleager ist der Sohn des Königs Oineus in Kalydon in Aitolien und der Althaia, der Tochter des Thestios (Meleagers Frau Alkyone oder Cleopatra kommt in unseren Bildern nicht vor). Als der Knabe sieben Tage alt war, brachte die Mutter ihn zu dem Altar, auf dem Scheithölzer brannten; die drei Parzen traten herzu und kündeten, der Knabe werde nur solange leben, als die Holzscheite brennen. Deshalb riß die Mutter Althaia ein Holzscheit vom Feuer weg und legte es in eine Truhe (Abb. 1). Nun hatte der König zwar der Ceres die Ähren, dem Bacchus den Wein, der Minerva das Öl geopfert, nicht aber der Diana gehuldigt; solas sine ture relictas praeteritae cessasse ferunt Latoidos aras (Abb. 2). Die erzürnte Göttin schickt einen mächtigen Eber ins Land, der die Fluren verwüstet, in die Herden bricht und auch die Menschen mit Entsetzen erfüllt. Die mächtigsten Helden machen sich auf, das Untier zu töten: Castor und Pollux, Jason, Peirithoos, Theseus, Idas, Leukippus, Phönix, Phyleus, Peleus, Iolaos, Eurytion, Nestor und viele andere; aber erst Meleager gelingt es, dem wildwütenden Tier den Fang zu geben, unterstützt von Atalante, der Tochter des Jason und der

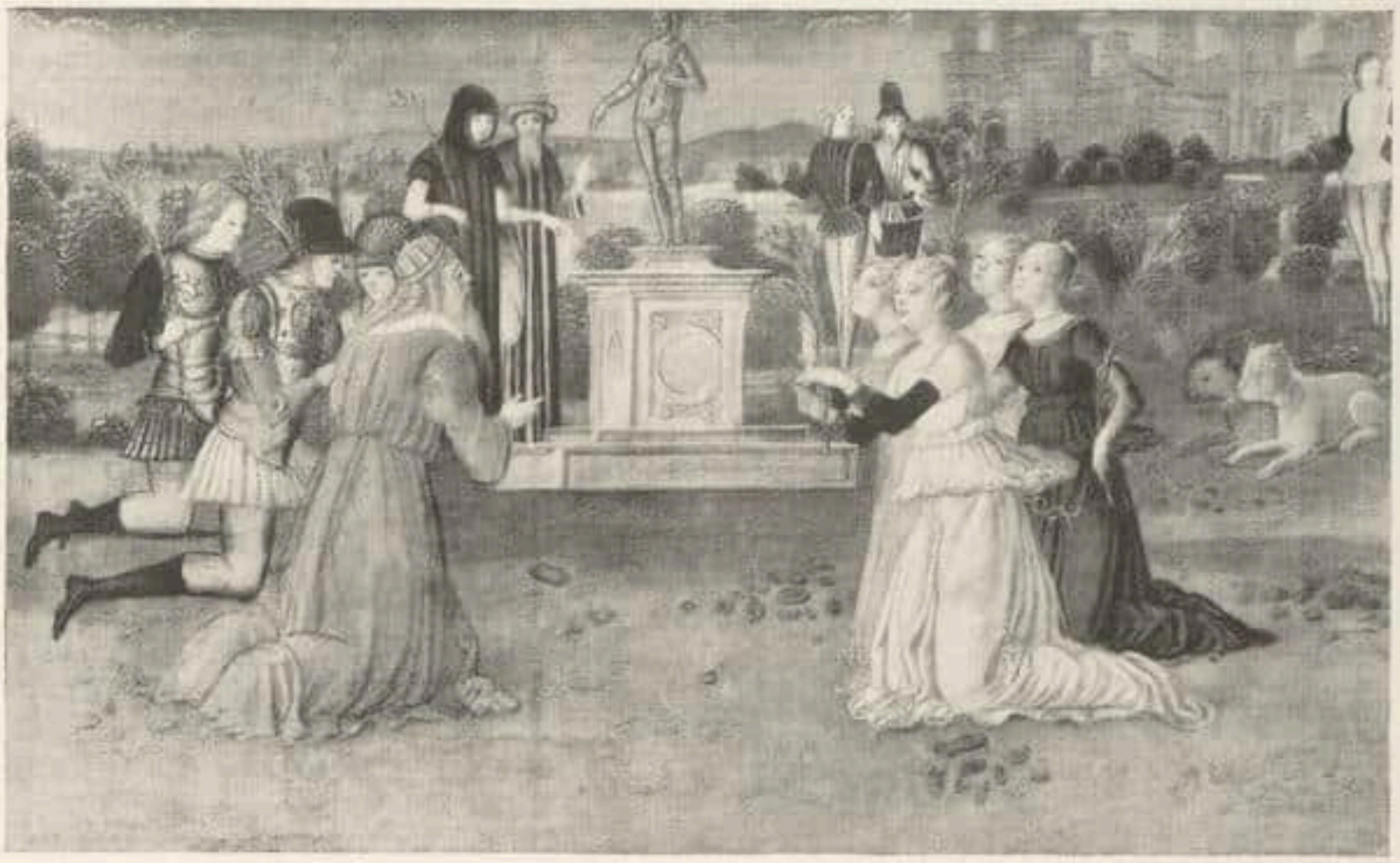


Abb. 2. Michele da Verona — Oineus opfert der Diana nicht
New York, Durlacher

Klymene aus Schoineus in Arcadien, die von einer Bärin gesäugt und eine kühne jungfräuliche Jägerin geworden war (Abb. 3). Der ritterliche Meleager gab der kühnen Jägerin, die dem Tier die erste Wunde beigebracht hatte, den Kopf des Ebers als Siegespreis (Abb. 4). Das ertrug der Stolz der drei Brüder der Althaia, also der Onkel des Meleager nicht; sie griffen den Neffen an, Meleager tötete alle drei. Althaia, zwischen Schwesternliebe und Mutterliebe kämpfend, holte schließlich das schicksalbringende Holzscheit aus der Truhe und legte es in die Flamme des Herdes — ihr Sohn stirbt augenblicklich (Abb. 5). Diana ist versöhnt, ihr huldigen reuig König Oineus und freudig Atalante, hinter der schon die Freier knien, die mit ihr den Wettlauf wagen wollen; einer derselben ist wahrscheinlich Meilanion (Abb. 6).

Diese Geschichte ist in den sechs Bildern erzählt, die Durlacher in New York ausgestellt hat. Zwei Tafeln (Nr. 2 u. 3) sind länger (125×68 cm), die anderen vier schmäler (106×68 cm). Das können also schwerlich Truhenbilder gewesen sein; wahrscheinlich waren die sechs Bilder in der Wand des Schlafzimmers eingelassen. Wie kam die junge Frau dazu, sich diese wilde und traurige Geschichte zur Hochzeit malen zu lassen?

Wir haben in einem früheren Artikel des Cicerone davon erzählt, wie in Verona der große Humanist Vittorino da Feltre der Lehrer der Jünglinge und Mädchen aus den vornehmen Häusern war, mit welchen jungen Menschen der allverehrte Meister eifrig Ovid gelesen hat[1]. Die Geschichte der Atalante hat häufig die Pinsel der Cassonemaler beschäftigt, da der Widerstreit der jungfräulichen Jägerin zwischen Jagd und Liebe und der schließliche Sieg der Frau Venus über die kühle Diana jener Mädchen eigene Schicksale und Herzensgedanken tief berührte. Da Atalantes Geschick mit der Geburt des Parthenopaios

[1] Vgl. Cicerone 1927, Heft 18 (Schubring, Zwei Bilder der Atalante-Sage).

Abb. 3. Michele da Verona

Die Eberjagd
New York, Durlacher

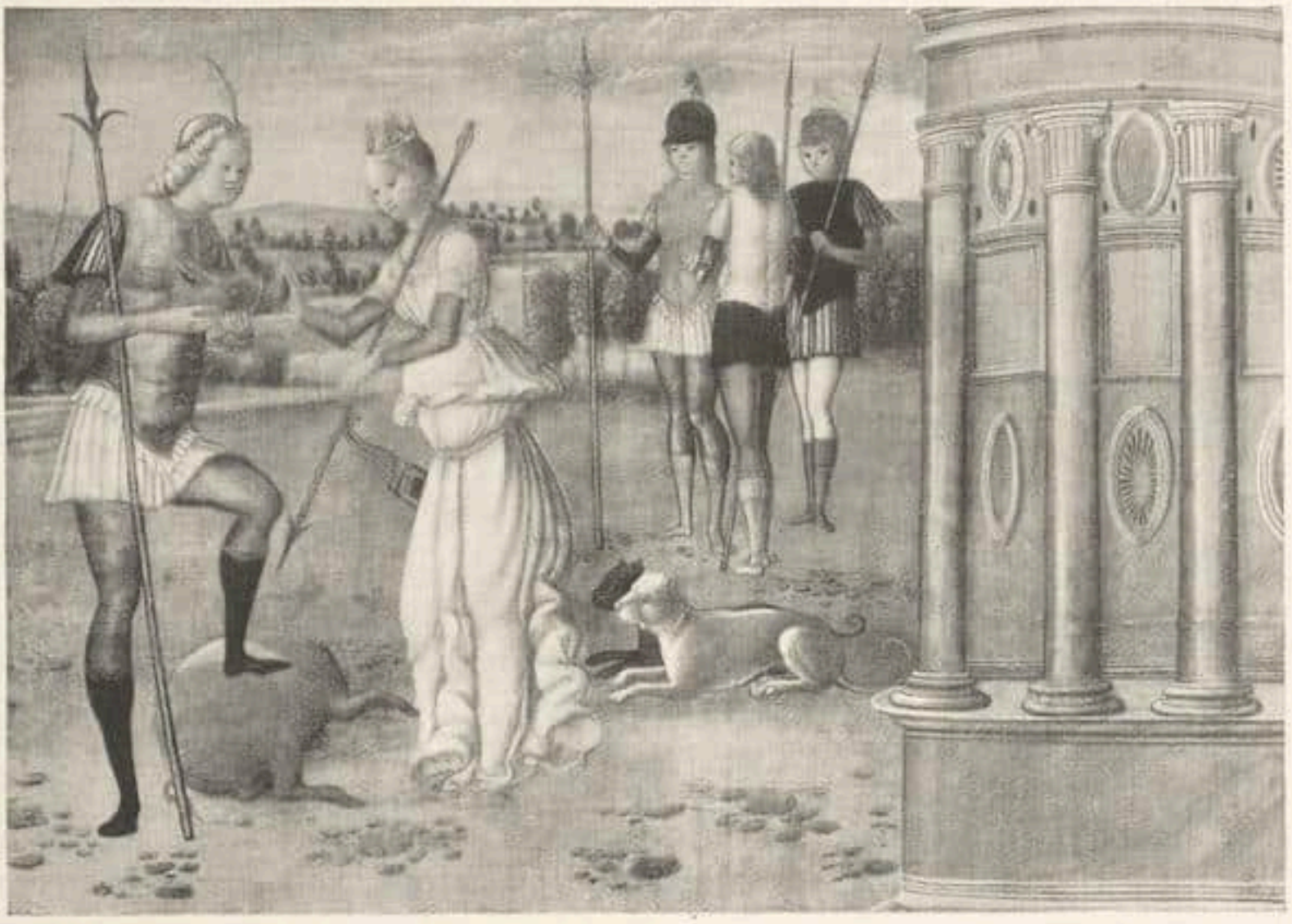


Abb. 4. Michele da Verona

Der Siegespreis der Atalante
New York, Durlacher

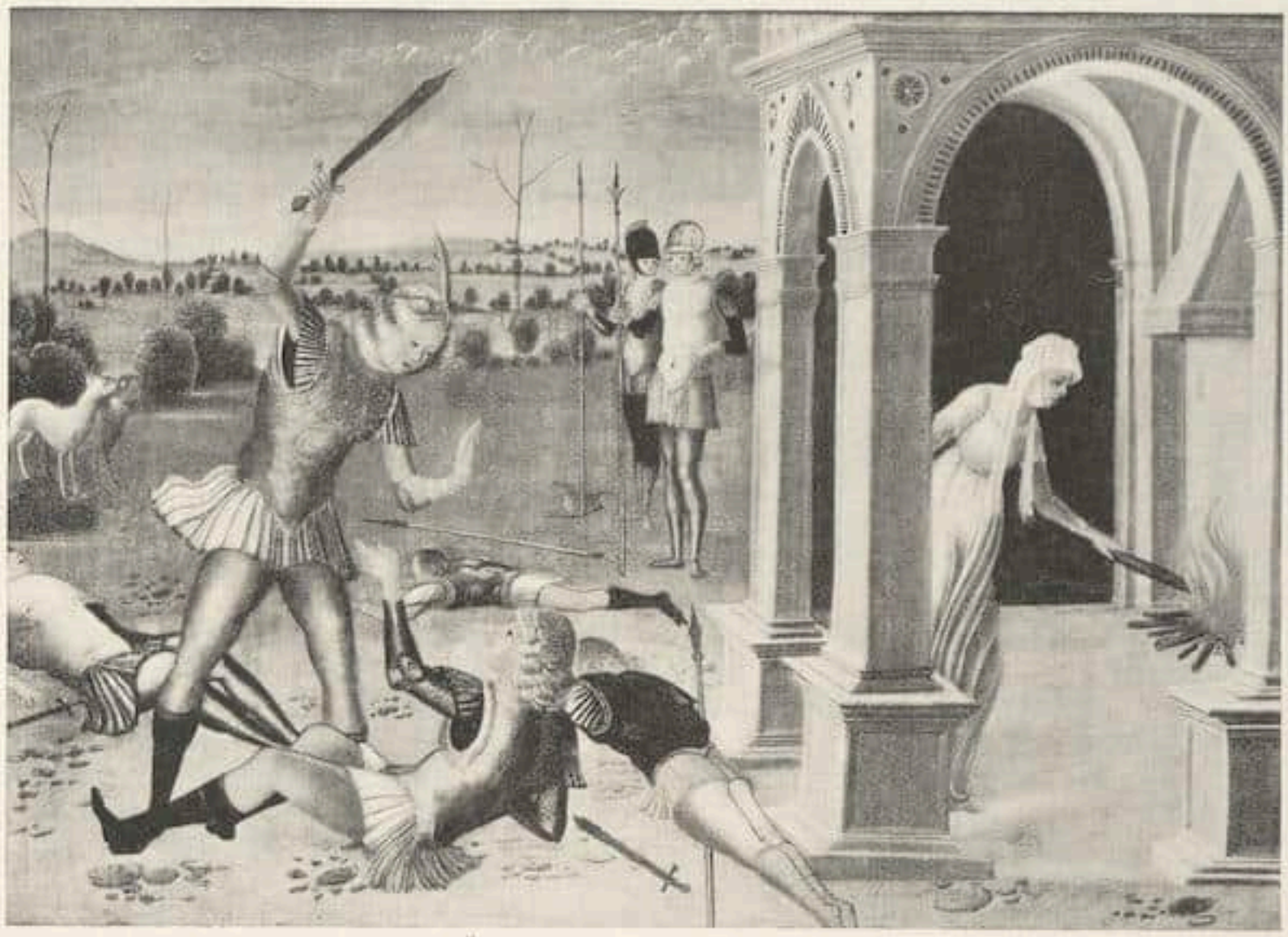


Abb. 5. Michele da Verona — Althaias Rache
New York, Durlacher

schließt, mag bei solchen Truhenbildern der stille Wunsch, daß auch diese neue Ehe, für die die Truhen gemalt wurden, gesegnet sein möge, mitgesprochen haben. Seltsamer bleibt die Wahl des Meleagergeschickes. Ich glaube, zwei Gesichtspunkte haben dabei mitgesprochen. Einmal ist es eine Geschichte, in der ein Mädchen etwas vollbringt, was die stolzesten Helden nicht fertigbringen — nicht Castor und Pollux und die andern alle, sondern eben Atalante bringt dem Eber die erste Wunde bei und bekommt dafür als Siegespreis den Kopf des Ebers. Daneben aber spielt das Benehmen der Mutter Althaia eine wichtige Rolle. Sie läßt den eigenen Sohn sterben, um an ihm den Tod ihrer Brüder zu rächen. Groß und erschütternd klingt ihre Klage bei Ovid, ihr Herz wird hin und hergerissen, aber schließlich holt sie das Scheit doch hervor. Es ist ja ein von der Sage des Südens wie des Nordens oft berührtes Problem: wer steht der Frau näher, der Mann oder Sohn — oder der Bruder? Zu diesem zieht sie der Blutbann; der Gatte bleibt schließlich freie Wahl. Hier freilich handelt es sich nicht um den Gatten, sondern um den eigenen Sohn, der doch demselben Blut entstammt. Medea tötet den Bruder, um mit dem Gatten zu entfliehen; sie tötet die Kinder, um den treulosen Gatten zu strafen. Hier tötet eine Mutter den Sohn, um die Brüder zu rächen. Wir denken an die grauenvollen Kataloge, die Hygin zusammengestellt hatte: quae impiae fuerunt, quae contra fas concubuerunt, qui cognatos suos occiderunt, qui soceros et generos occiderunt, qui filios suos in epulis consumpserunt, matres quae filios interfecerunt. Dies letztere Kapitel (cap. 239) nennt Medea, Procne, Ino, Themisto, Tyro, Agave, Harpalyce neben: »Althaea Thestii filia Meleagrum ex Oeneo Parthaonis filio,

Abb. 6. Michele da Verona — Die Versöhnung Dianas
New York, Durlacher

quod is avunculos suos occiderat«. Ist es zu modern gedacht, wenn die junge Frau am Hochzeitstag dem innig geliebten Bruder durch das Bild andeuten will: lieber Bruder, du verlierst mich nicht, ich bleibe dir durch Blut, Jugend und Erinnerung bis zum Tode herzlich nahe?

Nachdem das stoffliche Interesse gestillt ist, gehen wir an die Betrachtung der einzelnen Bilder.

1. Die Schicksalsweihe des kleinen Meleager. Marmorbauten im Rund und Quadrat als linke Seitenkulisse; großer steinbelegter Hof mit Stufen zur oberen Terrasse; Durchblick auf Ebene und Höhen. In der Mitte ein steinerner Altartisch mit nackten hockenden Frauen an den Stützen. Zu dem Feuer des Altars bringt Althaia den sieben Tage alten Sohn; bei ihr eine Dienerin, ihr Gatte Oineus und zwei ihrer Brüder. Von rechts kommen die drei Parzen, als junge Mädchen gekleidet, die den Faden spinnen, messen und reißen. Der Augenpunkt liegt außerhalb des Bildes, in der Höhe der Tafel, aber um die Pfeilerbreite links nach rechts herausgeschoben.

2. Oineus versäumt Diana zu opfern. Dieselbe Landschaft wie auf Abb. 1; rechts oben die Burg Kalydon, im Stil oberitalienischer Schlösser, z. B. desjenigen von Ferrara. Auf einem steinernen Sockel steht die Bronzestatue der Göttin Diana, der zwar drei Kavaliere und vier Mädchen Garben bringen, nicht aber der König Oineus. Vergebens warnen zwei alte Hofleute und zwei Pagen vor solcher Beleidigung. Auch die beiden Pagen ganz rechts sehen betroffen drein. Sehr breiter Schauplatz; rechts lagern zwei Bulldoggen.

3. Die Eberjagd. Dieselbe Landschaft; diesmal wird ein ganzes Stadtbild sicht-

bar, mit Kuppeln, Türmen und der Stadtmauer. Der Eber ist aus dem Wald hervorgestürmt, die Hunde haben sich in ihn verbissen und nun eilt von rechts Atalante herbei; von hinten greifen die drei Brüder Althaias an, links gibt Meleager dem Tiere den Fang.

4. Der Siegespreis der Atalante. Der Königstochter von Schoineus überreicht der ritterliche Meleager den Kopf des Ebers, die freudig den Preis in Empfang nimmt. Aber die drei Onkel des Meleager sehen scheel zu, da sie doch an der Jagd ebenso beteiligt waren und nun hinter dem Mädchen zurückgesetzt werden, weil Meleager — Atalante liebt. Rechts ein reichlich formloser Marmorrundbau.

5. Althaias Rache. Meleager erschlägt alle Brüder der Althaia. Da holt die verzweifelte Schwester das Holzscheit herbei und legt es ins Feuer. Althaia ist alt geworden, ihr Antlitz drückt tiefen Jammer aus, daß sie den Sohn töten muß. Der Tod Meleagers ist nicht dargestellt.

6. Die Versöhnung der Diana. Der Göttin ist ein neuer schöner Tempel in farbigem Marmor errichtet; in einer kostbaren Nische steht ihr Standbild. Wieder die gleiche Terrasse wie im ersten Bild, hier mit Durchblick auf einen Fluß. Vor der Statue knien der König und Atalante (diese diesmal ohne Krone); drei Kavaliere hinter ihr, zwei andere stehen weiter links. Der rechte dürfte Meilanion sein, der künftige Freier. Hier liegt der Augenpunkt ganz links oben. Deutlich gibt sich dies Bild als Schlußbild; die Geschichte der Freiung Atalantes gehört nicht in diese Folge herein.

In Verona ist, wie ich in jenem früheren Aufsatz des Cicerone dargelegt habe, das Thema der Atalante besonders häufig dargestellt worden (vgl. die Bilder bei Herrn Worch-Berlin, die in jenem Aufsatz publiziert wurden und meine Cassoni, 2. Aufl. 1923, Nr. 658, 659, 660, 661, 662, 693, 694, außerdem Nr. 151, 158, 159, 178). Aber die Meleagersage findet sich sonst nur im Anschluß an Atalante. Hier ist sie zum erstenmal selbständig behandelt. Der Maler kann nicht zweifelhaft sein: es ist Michele da Verona (gest. 1535), der ja auch die Berliner Atalante-Bilder gemalt hat. Namentlich das von mir unter Nr. 659 abgebildete Paris-Urteil bei Herrn Sabin in London verrät den gleichen Stil. Für die Landschaft ist das bekannte Bild im museo Poldi-Pezzoli in Mailand: »Simson und Delila« zu vergleichen. Michele kommt von Mantegna her; dort lernte er seine Marmorbauten, seine Rüstungen und die perspektivischen Besonderheiten. Über die von Michele bevorzugten Themata siehe Cassoni S. 160.

JOHANN FRIEDRICH DRYANDER

1756—1812

EIN VERGESSENER SÜDWESTDEUTSCHER MALER

VON KARL LOHMEYER

Fortsetzung aus Heft 7

Wie immer in der Kunst, die am frühesten die kommenden Ereignisse ahnt und vordeutet, ging nun auch Dryander schon zu einer nüchterneren, mehr bürgerlich steifen Sachlichkeit und Härte der Linie und zu der diese besser zum Ausdruck bringenden Ölmalerei über, die seinen Fähigkeiten weit weniger lag. — Dunkle Wolken hatten sich allmählich am westlichen Himmel zusammengeballt, die immer näher nach Osten zu heranzogen. Und bald zuckten aus ihnen Blitze auf die von verhaßter Fürstengewalt geschaffenen Werke und Paläste herab und das Saarbrücker Land war diesen, seine Kultur vernichtenwollenden Bestrebungen noch besonders ausgesetzt, weit mehr als Frankreich selbst, wo man den eigenen Tyrannensitz Versailles sorgfältig geschont hatte. Aber in diesen Grenzlanden an der Saar, Mosel und am Rhein ging eine Residenz nach der andern in Flammen auf, als die berüchtigte Proklamation »Paix aux chaumières, guerre aux chateaux« ertönt war, man aber schließlich weder

Abb. 7. J. F. Dryander. Graf Gustaf Ernst zu Erbach-Schönberg. Öl
Im fürstl. Erbach-Schönbergschen Besitz

Hütte noch Palast mehr schonte. Und mit den herrlichen Saarbrücker Fürstensitzen gingen damals auch die meisten höfischen Werke Dryanders unter oder wurden in alle Welt als Kriegsbeute verschleudert.

Eine arme Zeit hob nun an. — Vorerst waren Handel und Wandel untergraben samt der jungen hochaufgeblühten, vom Fürsten Wilhelm Heinrich geschaffenen Industrie.

Dryander wurde nun der eigentliche Maler der französischen Revolutionsarmee; die zahlreichen erhaltenen Skizzen von Generälen, Volkskommissaren usw. beweisen das. Er hat damals den späteren Marschall Lefèbre, den General Vandamne, den Stadtkommandanten von Saarbrücken Lombard, den berüchtigten Volkskommissar Ehrmann und viele andere Angehörige dieser Armee gemalt. Und zumeist waren es Reiterbilder, die nun entstanden[1]. Aber diese Aufträge konnten den Künstler nicht befriedigen, sein künstlerisches Interesse mußte bei diesen oft wohl mit der Pistole erzwungenen Bestellungen nachlassen, die bestenfalls mit den fast wertlosen Assignaten, dem Geld der damaligen französischen Inflation, auf dessen Nichtannahme die Todesstrafe stand, bezahlt wurden. Seine Kunst verflachte so, sein Interesse nahm ab, war doch sein eigentlicher Lebensnerv mit dem Hofe verschwunden und seine zweite Auftraggeberin, die ehemals reiche Saarbrücker Bürgerschaft hatte andere Sorgen, als sich malen zu lassen, denn sie war völlig verarmt und bedrückt durch die immer wiederkehrenden Kontributionen und Plünderungen. — Wohl kamen auch jetzt noch allerhand andere Aufträge. So hat sich damals eine wohlhabend gewordene Saarlouiser jüdische Handelsfrau Marks hinter ihrem Ladentisch, ihre Ellenware schneidend, abmalen lassen. Aber das Bild gehört zu den schlechtesten des Malers überhaupt. — Aus Saarlouis und seinen französischen Familien, aus dem nahen Lothringen kamen dazu weitere Aufträge, aber das eigentliche bodenständige Element, seine Mitbürger und die alten Beamtenfamilien, die seine Kunst sonst mitunterstützt hatten, mußten nun vollkommen ausscheiden, bis in einer, der unsern ganz ähnlichen Zeit einzelne Familien, die es verstanden, den Wirrwarr auszunutzen und über den Parteien zu stehen, schnell zu neuem Reichtum gelangten. Das waren vor allem die Holzhändler, allen voran die Wahlster von Bietschied, dann auch die St. Johanner-Familien Röchling und Koehl. Von ihnen gingen Dryander, als es wieder ruhiger geworden war, etwa von 1796 ab, neue und lohnendere Bestellungen zu. So hat er den Bietschieder Gutsherrn Wahlster zu Pferde gemalt, wie er seinem Rentmeister Rebenack Befehle erteilt, mit ihm den jungen Verwandten Pflug, dieses durch Holzhandel und Grundstückspekulation aus den versteigerten Nationalgütern überreich gewordenen Herrn, während im Hintergrund ein Floß, die Mitursache des neuen Reichtums, das Holz zum Rhein nach Holland zu fährt. — Dies Werk hat sich in Wiesbaden bei seinen Nachkommen erhalten.

Aus einer der andern Holzhändlerfamilien, den Koehl, entsproß ihm gar in Anton Koehl ein Schüler, der sich auch im Kupferstechen versucht hat. —

[1] Vgl. Mireur, Dict. des ventes d'art II (1902). — Gemälde von Dryander von französischen Revolutionsgeneralen waren vor dem Kriege in Lille noch vorhanden. Zwei miniaturartige Aquarelle aus der Zweibrücker Herzogsfamilie befinden sich jetzt im Schloßmuseum, Mannheim.

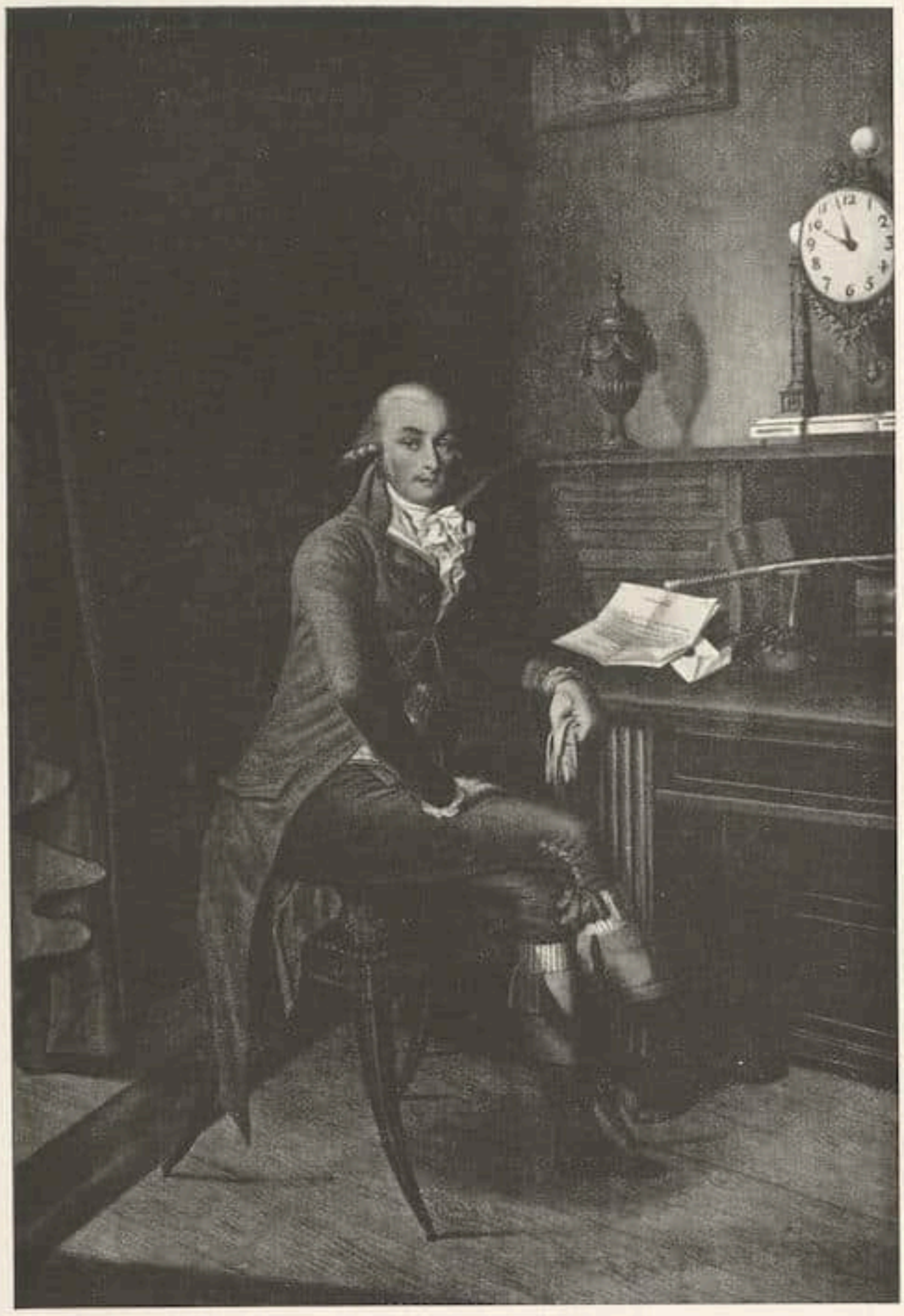


Abb. 8. J. F. Dryander. Heinrich, Fürst von Nassau-Saarbrücken, als Erbprinz, gemalt 1792. Aquarell — Im fürstl. Reußschen Besitz

Auch einzelne Gasthalterfamilien kommen nun wieder zu Wohlstand. So hat Dryander das altangesessene Geschlecht der Bruch im Stiefel 1798 in einem behaglichen, wenn auch etwas gezwungen gestellt wirkenden Gruppenbild in ihrem alten Stammhause gemalt mit den Verwandten Schmidtborn, Karcher und eben dem Maler Anton Koehl selbst, der in dem dargestellten Hauskonzert die Flöte bläst (Abb. 10). Und als Vetter hat der Maler nicht vergessen, an der Rückwand zwischen den Bildern des Hirschwirts Bruch und des Maire Sebastian Bruch, eines bedeutenden Bildersammlers, sein Porträt selbst aufzuhängen, eine Anordnung, wie er sie auf manchen seiner Gruppenbilder mit entfernteren oder auch gestorbenen Familienmitgliedern geliebt hat. — Von irgendwelchen Lichtproblemen ist bei diesen und ähnlichen

Bildern dieser Art und Zeit kaum zu reden. Das diffuse Atelierlicht geht gleichmäßig darüber hin.
Um 1800 hatte sich auch die heimische Industrie wieder aufgerafft. Jetzt entstehen die großen Gruppenbilder der Kraemer auf dem St. Ingberter-Werk, der Vopelius in Sulzbach und anderes mehr, wobei oft gerade die Hüttenwerke oder Besitzungen den Hintergrund abgeben müssen. Das so komponierte Vopeliussche Gemälde hängt heute in Bad Boll in Württemberg, wo es sich in Familienbesitz erhielt.
Seinen Verwandten Joh. Ludwig Zix, den Schwager und dessen Gattin, geb. Korn, hat Dryander auf dem Hallberg, an der Heidenkapelle ausruhend, gemalt und ihm das Bild zum Hochzeitstage gestiftet. Rechts im Hintergrunde tut sich die Saarbrücker Gegend auf, das Schloß mit der Schloßkirche wird sichtbar. Und der Maler selbst kommt mit Gattin und Tochter, der späteren Frau Kleber langsam lustwandelnd heran, während der erstgeborene Ludwig Heinrich Zix nachträglich auf diese Hochzeitsgabe von ihm nicht eben glücklich hinzugefügt worden ist. Auch dies Bild ist heute nicht mehr in Saarbrücken, konnte aber doch noch im Besitze von Nachkommen in Offenburg in Baden festgestellt werden.
Hierher gehört denn auch als eins seiner besten Werke dieser Art das besonders erwähnenswerte Gruppenbild seiner eigenen Familie, in dem die Dargestellten eigentlich nur den Rahmen seines eigenen hier sehr hervortretenden und auch einmal beleuchteten Porträts an der Staffelei bilden. Es hat sich in einem leider sehr schlechten Zustande im Familienbesitz in Saarbrücken erhalten, verspricht aber, wieder hergestellt, eines der interessantesten deutschen Malerbilder dieser klassizistischen Zeit zu werden.
Auswärtige lohnende Aufträge schließen sich nun ebenfalls an. Zwar kommen sie weniger aus den benachbarten Pfälzer Gebieten, da dort die Mannheimer und Zweibrücker Malerschulen alles an sich zogen, weit mehr wohl werden sie ihm auch jetzt noch aus dem französischen Westen, der damals dazu noch mit Saarbrücken wieder einmal auf einige Zeit politisch verbunden war, zugeflossen sein. — Aber interessanterweise tritt nun die alte Reichsstadt Frankfurt a. M. auch in die Reihe seiner Kunden, die Stadt zu deren bürgerlicher Malerschule des 18. Jahrhunderts Dryander ja selbst nahe Beziehungen immer gepflogen hat, wie sie eben durch die Nachbarschaft Darmstadts, den dortigen Maler Seekatz und seinen eigenen Lehrer Samhammer, anscheinend selbst ein Frankfurter Bürgersohn, die gegebenen waren. Hier entstand eines seiner Hauptgruppenwerke, zu dem sich auch die Skizze in seinem Nachlaß erhielt, das Familienbild der »Theeschmidts«, jenes alten Kaufmannshauses aus der Altstadt. — Dort mag also auch noch manches zum Vorschein kommen, sonst vermute ich reiches Material in Niederweiler im Elsaß, wohin ein Zweig der Dryander zog, um dort eine Fayence- und Steingutfabrik von Ruf zu begründen, wohin dann auch die Enkelin des Malers, die Tochter seines reichen Schwiegersohnes Korn aus einer Saarbrücker Bankiersfamilie, die im 18. Jahrhundert bezeichneterweise den Beinamen der »Geldmännches Korne« geführt hat, heiratete. Bei der starken Wohlhabenheit gerade dieses Familienzweiges werden von dort her dem Maler reiche Aufträge zugekommen sein.
So wurde Dryander, besonders noch um die Zeit der Jahrhundertwende bis ins erste Jahrzehnt hinein der eigentliche getreue Schilderer des bürger-

Abb. 9. J. F. Dryander. Die Gattin des Malers
Miniatur auf Elfenbein / Familienbesitz, Saarbrücken

lichen Lebens dieses Zeitalters in diesen südwestdeutschen Gegenden, das er uns in biedermeierlicher Kleintüftelei genau in seinen Werken hinterließ, in denen er die Dargestellten in ihrer Umgebung, ihrer Beschäftigung und mit ihren Liebhabereien abgebildet hat. Und das war die zweite Epoche seiner Kunst. Denn, nachdem sich die bösen Folgen der Revolution, wie er sie eben an sich erfahren hatte, allmählich zu verziehen begannen, hat er sich auf sich selbst besonnen und sich in seiner Kunst wiedergefunden. — Gerade in den letzten Jahren seines Lebens entstehen Werke voll ergreifender Eindringlichkeit und selten klarer Erfassung des Charakters. Die Brustbilder des Saarbrücker feinen Schulmannes und Gelehrten Kiefer und des geistlichen Inspektors Röchling, des Stammvaters der bedeutenden Industriellenfamilie, ein Werk, das auch durch eine Inkunabel der Lithographie vervielfältigt worden ist, beweisen das. — Und einen leisen Klang der Romantik hat er selbst noch, eben in diesen letzten Lebensjahren vernommen, in einer Zeit, als eines seiner Meisterwerke entstanden ist, das Bild des jugendlichen Sohnes[1], den er zeichnend und fragend ins Leben schauend, vor einer herrlichen Morgenlandschaft des Saartales darstellte (Abb. 11) und als Gegenstück dazu das seines Vaters symbolisch vor einer Abendröte.

Ohne daß irgendeine Berührung möglich ist, finden sich hie und da und vor allem in seinen späteren Kinderbildern Beziehungen zur zeitgenössischen Malerei des Nordens. — So hat man mit Recht bei der Ausstellung seiner Werke aus Saarbrücker Privatbesitz im dortigen Heimatmuseum einmal die

[1] Ludwig Friedrich Dryander, 1790—1853, Mitbegründer der Porzellan- und Steingutfabrik Dryander & Schmidt (1836) auf dem Sensenwerk in Saarbrücken, später Dryander & Co., als die Schmidt austraten und eine eigene Fabrik dieser Art in Gersweiler begründeten. Zu den Gründern gehörte auch Ludwig Wilhelm Dryander, Porzellanfabrikant zu Niederweiler im Elsaß. — Er war auch als Schüler seines Vaters malerisch tätig, jedoch wohl mehr in dilettantischer Weise und wandte sich dann eben der einträglichen Porzellanindustrie zu, in der ja auch die Kunst auf ihre Rechnung kam.

nahe Verbindung betont[1], in der ein Kinderbild in der Art des überaus lebendigen Gemäldes seines Töchterchens, das hier zur Abbildung gelangt, mit dem bekannten Kinderbild von Runge nun einmal steht (Abb. 12).
Am 29. März 1812 starb der Maler, noch nicht ganz 56 Jahre alt, an einer Lungenauszehrung in Saarbrücken (St. Johann).
Sein Bild aus der Darmstädter Zeit ist uns durch eine feine Radierung seines Freundes Goepffert, des Darmstädter Hofkupferstechers (1760—1788) in englischer Punktiermanier erhalten. Außerdem gibt es zahlreiche Selbstbildnisse in allen möglichen Techniken bei seinen Nachkommen, wie er sich ja auch öfter auf den Gruppenbildern von befreundeten oder verwandten Familien mit darzustellen beliebte. — Goepffert hat auch nach Werken von Dryander gestochen, so 1787 sein Porträt des Prinzen Maximilian von Zweibrücken, des späteren Königs Max Joseph von Bayern. Und sein Bildnis des Saarbrücker Romanschriftstellers L. F. von Bilderbeck, dessen sentimentaler Roman »Die Urne im einsamen Thal« einst berühmt war, stach 1800 der Mannheimer A. Karcher.
Noch liegt es uns ob, an Hand des erhaltenen Arbeitsmaterials kurz die Fäden zu ziehen, die sich von seiner Kunst nach der anderer Zeitgenossen gesponnen haben. Da sind es vor allem die zahlreichen Stiche aus seinem Besitz, die uns hier Schlüsse ziehen lassen, bei denen besonders solche von Chodowiecki vorliegen, Augsburger Künstler, wie Nilson, Boucher und andere Franzosen vorkommen, Piazetta, das große Vorbild süddeutscher Barockmaler wenigstens vertreten ist, und die uns schon bekannten Darmstädter, Frankfurter und auch Pfälzer Beziehungen sich erneut ergeben. — Die Zahl Chodowieckischer Stiche fällt auf, und das nahe Interesse und die starke Beschäftigung mit diesem Künstler, besonders in seiner späteren Zeit, zeigen dann vor allem auch die 7 erhaltenen Ölgemälde, die nach Kupferstichen des nordischen Meisters, Bilder aus Siegfried von Lindenberg, einer alten schnurrigen Geschichte von Müller von Itzenhoe bringen[2]. Aber auch sonst hat die Kunst Chodowieckis ihren Niederschlag gefunden und das zeigt sich recht bei einem ziemlich vereinzelt in seinem Werke stehenden Schloßbrandbild von Saarbrücken, wo die im Vordergrund aufgebauten, bewegten Zuschauergruppen auf der St. Johanner Brückenseite, in denen vielfach noch mit Namen bekannte St. Johanner Bürger dargestellt sind, in ihrer ganzen Gestaltung auf das lebhafteste an die Kunst Chodowieckis erinnern. — Weitere Kopien hat Dryander nach dem Frankfurter Malerkreis gefertigt, so nach Trautmann und Seekatz, die sich auch im Familienbesitz erhielten und von dem letzteren Maler besaß er auch das Original eines Soldatenstückes.
Riedingersche noch vorhandene Pferdestiche, wie seine Reitschule, hat er für die Reiterbildnisse wohl studiert und die französischen klassizistischen Maler mag er bei seinen Aufträgen in Frankreich, vielleicht auch noch bei einer Studienreise in der ersten Saarbrücker Zeit nach Paris, wohl einmal im Gefolge des jährlich diese Tour unternehmenden Saarbrücker Fürsten, in

[1] Hoenes: Die Dryanderausstellung im Saarbrücker Heimatmuseum. Saarbrücker Ztg. vom 13. Jan. 1926, Nr. 12.
[2] H. Keuth: Johann Friedrich Dryander, ein Saarbrücker Maler um 1800. Saarbrücker Landes-Zeitung vom 10. Jan. 1926, Nr. 9.

Abb. 10. J. F. Dryander
Ölgemälde von 1798

Die Familie Bruch im Stiefel in St. Johann-Saar
Privatbesitz, St. Arnual bei Saarbrücken

sich aufgenommen haben. — Auch hier lassen sich nämlich in einigen seiner Familiengruppen, nicht immer den besten dieser Art, besonders solchen, die er im Freien aufgebaut hat, Zusammenhänge feststellen, wie ich sie namentlich auch mit Werken von Périn belegen konnte.

Vergessen darf dazu auch hier nicht werden, daß in Saarbrücken zu Ende des 18. Jahrhunderts eine nicht unbedeutende Gemäldesammlung durch den Maire Sebastian Bruch begründet worden ist, daß zudem Dryander mit dieser Familie verwandt war und von ihr zahlreiche Aufträge empfangen hat, wie wir schon von einem seiner Hauptwerke, dem Bruchschen Familienbilde hörten. Aber auch den Sammler selbst und seine Familie hat der Maler in einer Reihe von kleinen, erhaltenen Pastellen abgebildet. Er wird also an dem Wachsen der Sammlung lebhaften Anteil genommen haben, die einen starken Zufluß durch die Emigranten von Frankreich her erhielt, die oft in ihren Kutschen das Wertvollste an derartigen Kunstschätzen mit sich führten, das sie dann gezwungen waren, zu veräußern. Auf diese Weise ist, der Überlieferung nach, viel Gutes in die Sammlung Bruch gekommen. In ihr waren zwei Hauptwerke von Wouverman, der Aufbruch zur Falkenjagd und die Hirschjagd, die oft kopiert worden sind, einmal auch für den Minister von Stein, der sie im Bruchschen Hause vor dem Obertor in St. Johann sah. Dann befand sich darin ein Werk, »die Judenschule« genannt, anscheinend aus der Rembrandtgegend, ein weiterer Niederländer, der die Frauen mit dem Haupte Johannis noch im Kerker dargestellt, zum Gegenstand hatte und vieles andere von Wert. Selbst gute Italiener fehlten nicht und eben auch die modernen Frankfurter Maler waren wieder vertreten, dabei auch Seekatzsche Stücke und alte

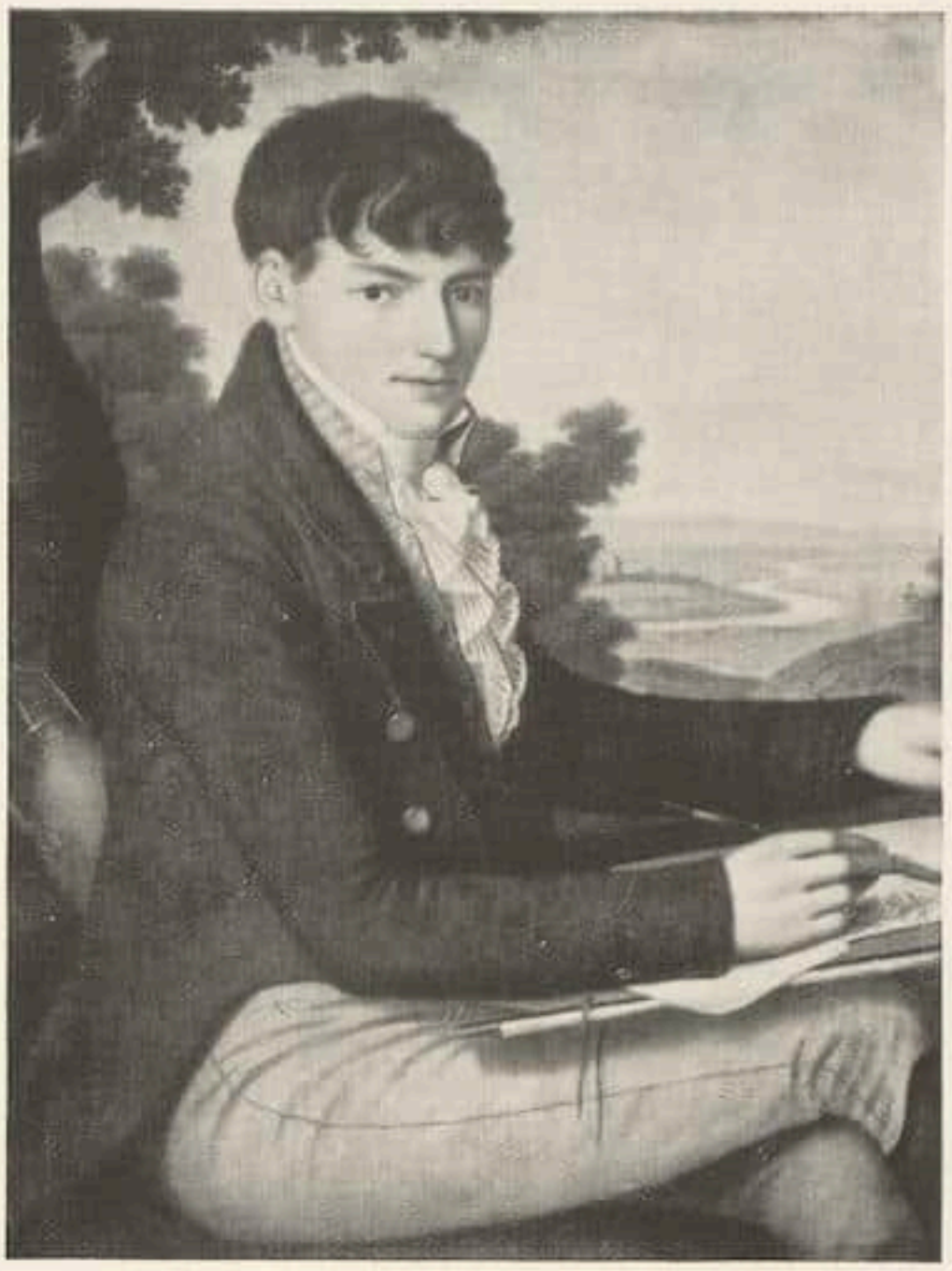


Abb. 11. J. F. Dryander — Des Malers Sohn Ludwig Friedrich
Familienbesitz, Saarbrücken

Männer nach Trautmanns Art. Auch hier hatte also Dryander Gelegenheit, zu lernen und zu kopieren.

Das Hessische, Elsaß-Lothringen und weiter auch das eigentliche Frankreich werden die Hauptgegenden sein, in denen wir neben dem Saarbrücker Land die Hauptwerke des Malers, soweit sie bodenständig geblieben sind, zu suchen haben werden.

Mag nun diese kurze Zusammenstellung über ihn ein alter Wunsch beschließen, der verwirklicht, ohne Frage wichtige Ergebnisse für die Zusammenhänge dieser Malerschulen abgeben dürfte. Und der ist, daß einmal eine Ausstellung lediglich der Kunst des 18. Jahrhunderts in genauer Abgrenzung und Ordnung je nach Höfen und Kulturmittelpunkten (Reichsstädten usw.) gruppiert, gezeigt werden möge. Die südwestdeutschen Gegenden geben dabei schon mit den besonders wichtigen künstlerischen Zentren aller Pfälzer Höfe[1] bis Düsseldorf, den von Bonn, Koblenz-Ehrenbreitstein, Saarbrücken,

[1] Eine Zusammenstellung der Barockporträtisten der Pfälzer Höfe wurde 1914 in einer Ausstellung des Kurpfälzischen Museums in Heidelberg erstmals versucht, über deren Ergebnisse in den Monatsheften für Kunstwissenschaft 1919 eingehend berichtet wurde. Die Kurtrierer Malerschule ist zusammenfassend in der Arbeit »Barocke Kunst und Künstler in Ehrenbreitstein«, Sonderheft des Vereins für rheinische Denkmalpflege und Heimatschutz 1919, behandelt worden.

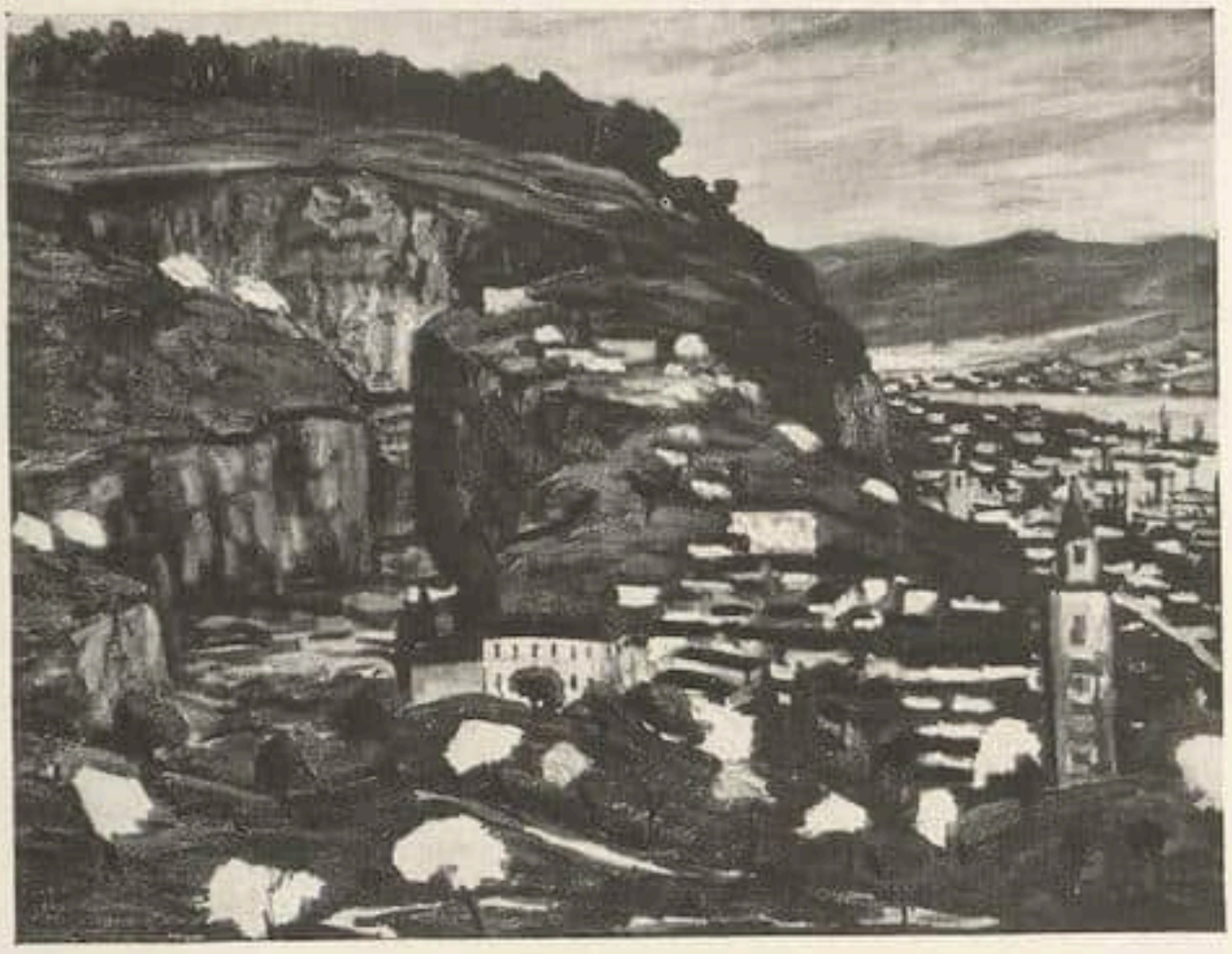
Darmstadt, Mainz und Frankfurt allein ein Bild von hohem Reiz ab, das beliebig erweitert und ausgedehnt werden könnte, wenn erst in andern Teilen Deutschlands derartige Sonderausstellungen begrenzter Gebiete veranlaßt würden.

Ist hier doch noch ein gutes Stück Detailarbeit zu leisten, nachdem die überaus verdienstvolle Darmstädter Jahrhundertausstellung 1914 (Deutsches Barock und Rokoko)[1] es unternommen hatte, einen Schnitt durch das ganze Land zu führen. Noch viel Detailarbeit gibt es also hier zu leisten, ehe diese Kunst mit all ihren zum Teil frühe anzusetzenden Übergängen in die Zeit der Romantik und eine neuere Malerei restlos sich erfassen und deuten lassen wird.

[1] Unter den im Katalog dieser Ausstellung aufgeführten »Unbekannten Pastellmalern« mag sich hier und da noch ein Gemälde von Dryander verborgen halten. Die Nr. 774 bis 776 kommen hier in Betracht, vor allem das schöne, auch abgebildete Pastell der Herzogin von Nassau-Usingen, allein schon wegen des auftraggebenden Hauses Nassau, dem Dryander ja diente, und zu dem er künstlerisch nahe Beziehungen hatte. — Das neu (Leipzig) erschienene Werk des Prinzen W. K. Isenburg: Um 1800 aus Zeit und Leben des Grafen Volrat zu Solms-Rödelheim (1762—1818), berichtet S. 20f. von einer reizenden kleinen Szene, betitelt »Durch Zufall versammelt«, die Dryander als Erinnerung an den 2. Juni 1786 in des Grafen Volrat Stammbuch malte. Und die zur Abbildung ohne Meisternamen gelangten hübschen Pastelle des Grafen Volrat und der Gräfin Sophie zu Solms-Laubach sind sichere Werke des Saarbrücker Meisters. Das Bild der Gräfin steht einem als die junge Gräfin Katharina von Ottweiler im Saarbrücker Familienbesitz bezeichneten Pastell so nahe, daß dessen Zuschreibung hinfällig wird.

Abb. 12
J. F. Dryander. Des Malers jüngstes Töchterchen
Familienbesitz, Saarbrücken

Meister der Madonna des Kloster Seeon (?). Anfang des 15. Jahrh. Madonna
Oberbayrisch. Lindenholz. Höhe 105 cm
Aus der zweiten, erneuerten Ausstellung »Gotik« bei J. Hinrichsen und P. Lindpaintner, Berlin



Fritz Scherer Steinbruch bei Ajaccio. Öl. 1928
Aus der Ausstellung »Deutsche Kunst der Gegenwart Nürnberg 1928«

RUNDSCHAU

AMSTERDAM

Der sogenannte Ehrensaal des Rijksmuseums ist nach Inhalt und dekorativer Ausgestaltung gründlich geändert. Man hat die Seitennischen, die eine Stufe höher als der Mittelgang lagen, in das Ganze des Raums dadurch einbezogen, daß man den Mittelgang erhöhte, und man hat ihnen außerdem einen hellen Maueranstrich gegeben, so daß der Gesamtraum nun nicht mehr einem düsteren Kirchenschiff gleicht, sondern sich licht und munter wie ein Festsaal gibt. Nach dem Prinzip des Kaiser-Friedrich-Museums hat Schmidt-Degener allenthalben zeitgenössisches Möbelwerk, dazu in Vitrinen die Ehrenabzeichen der Schützengilden, ihre Koller, Helme, Hellebarden aufgestellt. In den Seitenvitrinen schimmert das Delfter Steingut der Sammlung Loudon. H

KÖNIGSBERG

Die alte Krönungsstadt der preußischen Könige, die durch den unseligen Versailler Vertrag viel zu sehr isoliert von der übrigen deutschen Kultur ihr Dasein behaupten muß, hatte kürzlich einen großen Tag. Am 20. April fand dort die feierliche Eröffnung der städtischen Kunstsammlungen statt, die der neue Direktor Dr. Alfred Rohde, ein Schüler Sauerlandts, mit frischem Wagemut und feinem künstlerischen Instinkt neu geordnet und im alten Schloß im Sinne eines wohlgegliederten modernen Museums aufgestellt hat. Jetzt erst zeigt sich nämlich, welchen Reichtum an Werken des Mittelalters, der Renaissance, des Barock und der Biedermeierzeit Königsberg aus der Tradition seiner Geschichte beherbergt und überraschend tritt neben diesen wohltuend angeordneten Zimmern von vorwiegend kunstgewerblichem Inhalt die neue Gemäldegalerie vor den Beschauer. Die früher überwuchernde Mittelmäßigkeit wurde magaziniert, dafür aber gewinnt jetzt das einzelne Bild an Bedeutung. Daß es in dieser Galerie Werke von Hals, Brouwer, Ostade, Jordaens und Tintoretto gibt, war uns im Reich beinahe unbekannt, und sehr beachtlich ist auch die Schau deutscher Kunst des 19. Jahrhunderts. Da gibt es erstklassige Bilder der Waldmüller, Gärtner, Rohden, Caspar David Friedrich, die zu den Modernen überleiten, den Bildern von Corinth und Mesek.

Daß hier noch unzählige Lücken klaffen, die dem Kennerblick und der Initiative eines zielbewußten Museumsleiters lohnende Aufgaben stellen, ist leider nicht zu leugnen. Aber wenn die Stadt die Begabung ihres neuen Direktors nur halbwegs richtig einschätzt, wenn sie Mittel bereitstellt und der Staat auch einmal die hier latente wichtige künstlerische Pionierarbeit erkennt, dann ist zu hoffen, daß dieses neue Museum der östlichsten Provinz einmal

Wilhelm Lehmbruck »Versuchung«. Paris 1912
Aus der Mai-Ausstellung der Galerie Flechtheim, Düsseldorf

vollwertig neben den älteren Instituten der glücklicheren deutschen Großstädte der Hansa und des Westens bestehen wird. Königsberg hat jedenfalls ein großes Glück gehabt, als es diesen Alfred Rohde zu seinem Kunstverweser bestellte. B

SAARBRÜCKEN

Karl Lohmeyer teilt ergänzend zu seinem in Heft 7 und 9 veröffentlichten Aufsatz über Johann Friedrich Dryander noch folgendes mit:

Erfreulicherweise kann nun noch ergänzend mitgeteilt werden, daß der hier in der ersten Fußnote ausgesprochene Wunsch, der ganze Künstlernachlaß Dryanders möge einer öffentlichen Sammlung geschlossen einverleibt werden, eher in Erfüllung gegangen ist, als dieser seit langer Zeit geschriebene und bereits zu Beginn des Jahres 1927 vorliegende Aufsatz aus redaktionellen Gründen erscheinen konnte. Das Heimatmuseum Saarbrücken, dessen rühriger Leiter Keuth schon auf der Saarlandmesseausstellung in Frankfurt 1924 Werke des Malers mit zeigen konnte und dann eben auch die erwähnte Sonderausstellung seiner in Saarbrücken befindlichen Bilder im Heimatmuseum in die Wege geleitet hat, konnte 1927 den Gesamtnachlaß, der hier noch als Familienbesitz aufgeführt ist, erwerben. Er besteht aus 15 Gemälden, 407 Handzeichnungen und der Kupferstichsammlung des Malers von etwa 500 Blättern. Durch den Ankauf des oben aufgeführten wichtigen Saarbrücker Industriellengruppenbildes der Kraemer auf dem St. Ingberter Eisenwerke konnte dieser schöne Kunstbesitz der Stadt Saarbrücken noch weiter ausgebaut werden.

J. van der Heyden Ansicht einer Stadt. Öl. Holz. 79×48 cm
Sammlung Josef Block. Ausgestellt bei Dr. Alfred Gold, Berlin

WORCESTER (Massachusetts).

Der Vorstand der Worcester Pressed Steel Co., Mr. John W. Higgins, hat soeben seine bereits 500 Werke umfassende Sammlung künstlerischer Metallarbeiten aus den verschiedensten Perioden in ein öffentliches Museum umgewandelt, das dieser bedeutenden Industriestadt zu steter Anregung dienen soll.

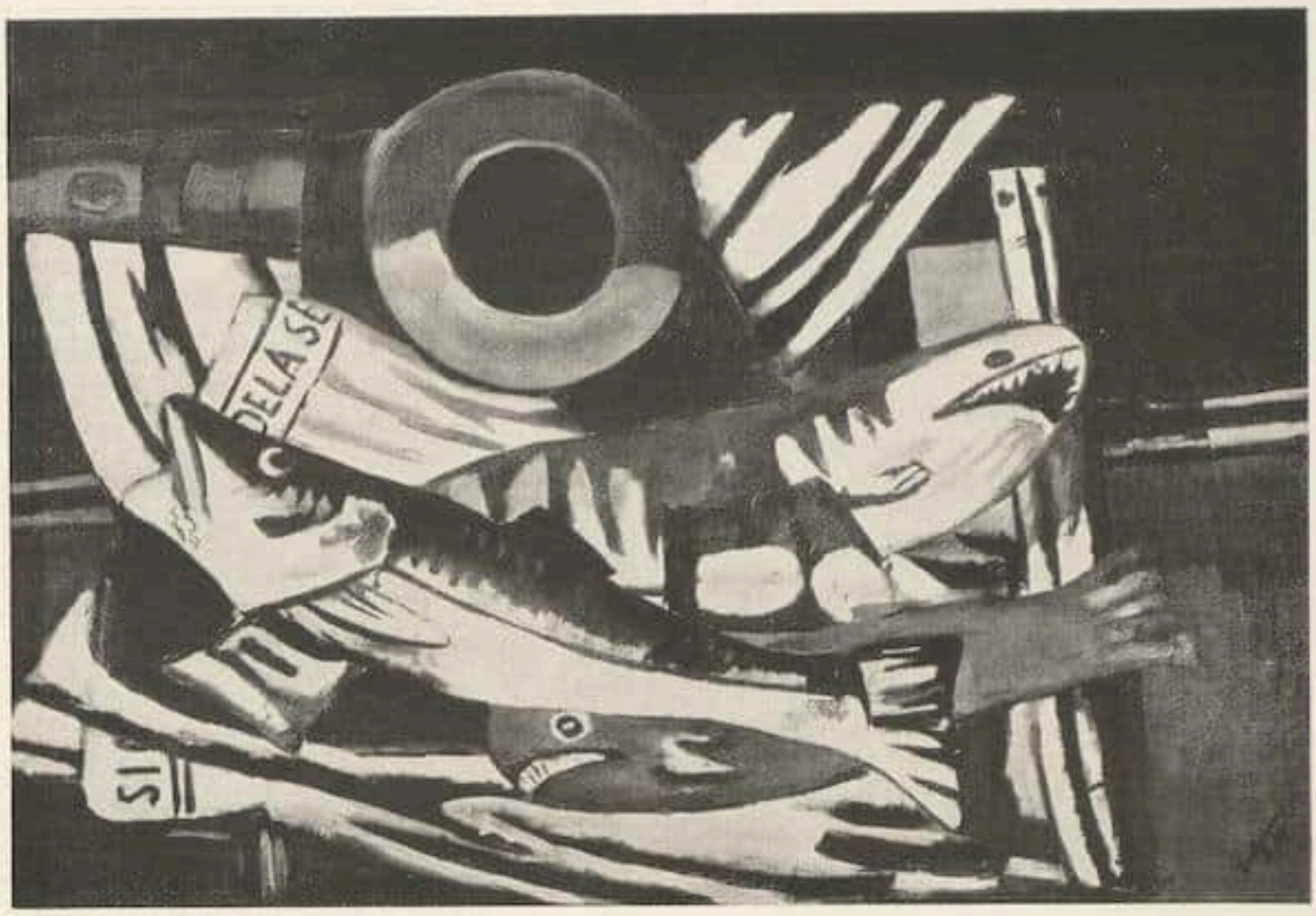
Das Museum soll in seinen Beständen die Entwicklung der Metallarbeiten, soweit sie auf künstlerischen Wert Anspruch haben dürfen, vorführen, und zwar auf internationaler Grundlage und von den frühesten Zeiten an bis zur Gegenwart. Lücken in der Vorführung der Entwicklung sollen durch Gipsabgüsse ausgefüllt werden. Auch eine große Fachbibliothek ist für das Museum geplant. F

*

DIE SAMMLUNG JOSEF BLOCK

Zur Ausstellung bei Dr. A. Gold, Berlin.

Die nicht sehr umfangreiche, aber durch Qualität des Inhalts bedeutungsvolle Sammlung des Malers Josef Block, der einst zu den Gründern der Münchener Sezession gehörte, ist bisher noch nicht in ihrer Gesamtheit öffentlich ausgestellt gewesen. Einzelne Stücke waren bereits auf der Ausstellung der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft 1890, andere auf der des Kaiser-Friedrich-Museumsvereins 1906 zu sehen. Fast alle Gemälde gehören der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts an. Den stärksten Eindruck hinterläßt das Bildnis des Theodor Wickenburg von Frans Hals, das aus der Sammlung Berthold Richters — wie noch einige andere Werke der Sammlung — stammt, die durch Erbschaft an Josef Block übergegangen ist. Es ist ein, wie so viele gerade der besten Bildnisse von Hals, kleinformatiges Gemälde, das der Spätphase seines Schaffens angehört. Rembrandt ist ebenfalls mit einem Bildnis vertreten, dem Kopf eines Greises, einer flüchtigen Studie, die im 18. Jahrhundert der bekannten Sammlung Gottfried Winkler in Leipzig, von der ein ausführlicher Katalog vorliegt, gehörte und zu dieser Zeit von J. F. Bause radiert wurde. Den breitesten Raum nehmen die holländischen Landschafter des 17. Jahrhunderts ein, von denen fast jeder der bedeutendsten Meister ein gutes und charakteristisches Werk vorweisen kann. Ein ungewöhnliches Bild ist die Ansicht einer Stadt (Haarlem?) von Jan van der Heyden (Abb.), das voll bezeichnet und 1670 datiert ist. Bredius hat darüber in „Oud Holland" (1912) berichtet. Weiterhin Landschaften von Aert van der Neer, Sonnenuntergang; Salomon van Ruisdael, Seestück mit dem Blick auf Haarlem (bez.); Jacob van Ruisdael, Wasserfall (bez.); Aelbert Cuyp, Herr zur Jagd reitend; Jan van Goyen, Der Valkhof zu Nymwegen



Max Beckmann — Fischstilleben

Aus der Beckmann-Ausstellung der Galerie Flechtheim, Sammlung Baron v. Simolin, Berlin

(bez. und 1646 entstanden); Willem van de Velde, Bewegte See (bez.). Auch die beiden Stilleben von Willem Kalf und Abraham van Beyeren verdienen zu den meisterhaftesten Werken der beiden Künstler gezählt zu werden. Nicht unerwähnt mögen bleiben die bezeichneten Falschspieler von Jan Steen und das Interieur von Pieter de Hooch; die Grisaille eines Bacchantenzuges, der auch in der bekannten Reihe der Kopenhagener Nachzeichnungen nach Rubens vorkommt; die Loggia des Dogenpalastes von Francesco Guardi, von der sich eine kleinere Wiederholung in der Wallace-Collection befindet und eine Darstellung der Vanitas, die von Voß dem Gerard Honthorst zugeschrieben wird. S

DÜRER-AUSSTELLUNG IN LONDON

Im Britischen Museum in London wurde eine große Ausstellung des graphischen Werkes Dürers eröffnet. Sie hat ihre besondere Bedeutung durch den Rang der Londoner Sammlung, deren Dürer-Werk unmittelbar hinter Wien und Berlin rangiert und die in Campbell Dodgson, dem Leiter des Kupferstichkabinetts des Britischen Museums, einen der besten Dürer-Kenner besitzt. Man sieht fast 100 Zeichnungen Dürers — Wien besitzt etwa 150, Berlin über 100. Ausgezeichnet ist die Qualität ebenso der Kupferstiche wie der Holzschnitte Dürers, die Dodgson zeigen kann. Einzigartig aber ist die Reihe der Manuskripte Dürers, die in London bewahrt werden. Sie stammen offenbar aus der Nürnberger Imhof-Sammlung, die schon im 16. Jahrhundert entstand und den Besitz von Dürers Freund Pirkheimer im Erbgange aufnahm, und enthält die theoretischen Arbeiten Dürers in den zum Teil noch unveröffentlichten handschriftlichen Entwürfen. E. R.

BERLINER AUSSTELLUNGEN

Max Beckmann / Rudolf Schlichter / Max Läuger.

Im weiteren Verfolg eines bemerkenswert planvollen und wesentlichen Programms zeigt die Galerie Flechtheim jetzt Gemälde von Max Beckmann seit 1915. An dieser Stelle ist erst anläßlich der auch den Zeichner und das frühe Schaffen mitumspannenden Ausstellung der Mannheimer Kunsthalle sein Weg nachgeschritten worden, so daß ich auf Heft 7 verweisen kann. Die Begegnung überzeugt wiederum von der eigenwilligen Potenz der Persönlichkeit, ohne doch alle Vorbehalte zu zerstreuen, die sich auf die krampfhafte Drastik seiner Ausdrucksweise beziehen. Sie kennzeichnen Beckmanns Art in jeder Phase einer gewiß wechselnden Entwicklung, und noch ein jüngstes Stadium malerisch befreiter

Farbigkeit macht darin keine Ausnahme; es hat geradezu etwas Gezwungenes und Ostentatives, wie der Stil sich lockert. Die Ereigniskraft und Kühnheit der Formulierungen wird jedoch auch den Widerstrebenden fesseln und ihn immer wieder Bedeutendes, vielleicht einmal ganz Mächtiges von dem hartnäckig über das Erreichte Hinausdrängenden erwarten lassen.

Rudolf Schlichter imponiert vor allem durch die eminente Treffsicherheit, die ihn als Satiriker wie besonders als Porträtisten auszeichnet. Man sieht in der Galerie Neumann-Nierendorf eine größere Reihe von lebensscharf erfaßten Köpfen, deren sprechende Wirklichkeit auch dann unzweifelhaft wäre, wenn sie uns nicht vielfach als Bildnisse bekannter Literaten (Döblin, Kisch usw.) die Kontrolle erlaubten. Neben der physiognomischen Prägnanz verbürgt diesen Eindruck die stoffliche Realistik, mit der die Kleider äußerst genau in ihrer Beschaffenheit bestimmt sind. Darüber hinaus freilich reicht Schlichters Vermögen als Maler nicht, seine Farbe ist ohne inneres Leben, ihr Gewebe klebt am Darstellungszweck und hat nie teil am Bildaufbau. Ein sehr fühlbarer Mangel an Diktion beschwört die Gefahr des Banalen herauf, die auch sarkastisch-parodistische Vorwürfe nicht immer bannen. Im Aquarell hat die Farbe als solche mehr Figur, zuweilen sogar eine Spur glimmender Unheimlichkeit. Am stärksten ist Schlichter in der reinen Zeichnung; hier allein erhebt sich die Sicherheit zum spezifischen Stil. Und verbirgt sich auch im Deskriptiven der Linie die persönliche Hand, — hier empfindet man es nicht als Ausfall sprachlicher Eigenwerte, sondern als Konzentration auf die Sache.

Anschließend ist Max Läugers keramische Meisterschaft ausgiebig dargetan. Die plastische Attitüde bleibt für mein Empfinden etwas weichlich, aber ihre abgerundete Bildung begünstigt offenbar die sehr angenehme Glasurwirkung. Deren aus rieselnden Tinten gesponnener Schmelz entwickelt sich am kostbarsten als schimmernde Haut von Bildkacheln, die in der Zeichnung mit viel Anstand etwa an Marées orientiert sind.

Wolfradt.

CHEMNITZER PRIVATBESITZ

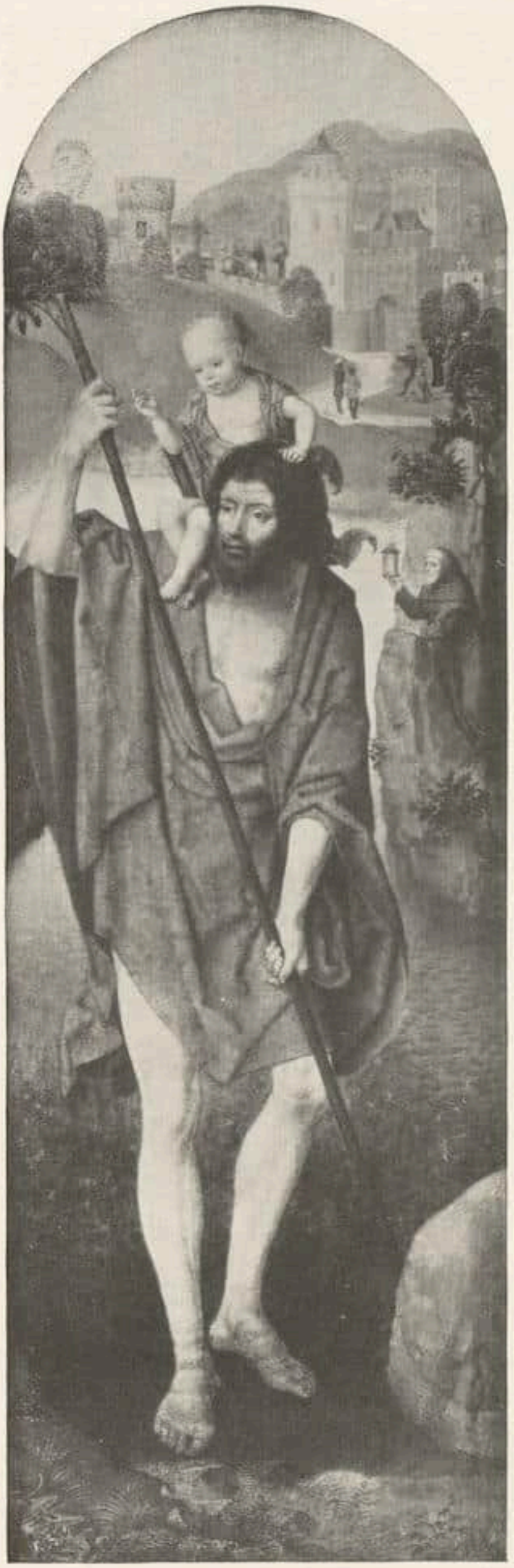
Zu der von der Kunsthütte veranstalteten Ausstellung aus Privatbesitz 1928 (anläßlich der Sächsischen Künstlerhilfswoche) ist ein reich illustrierter Katalog erschienen, der 221 Nummern verzeichnet, darunter viele Werke älterer Kunst. Unter diesen besonders beachtenswert die Kreuzabnahme des M. Coffermans, der van Dyck „Karl V. zu Pferde", Veroneses „Venus mit Amor" und eine interessante Landschaft des Joos de Momper. Die auf Tafel 31 reproduzierte weibliche Bildnisbüste in Eisenguß aus Lauchhammer ist bestimmt ein Werk des Weimarer Bildhauers Martin Gottlieb Klauer. — Sehr reich und hochstehend ist die moderne Kunst vertreten. Als wichtigste Werke seien genannt: Arbeiten von Munch und van Gogh, von Corinth, Liebermann, Hans Thoma, Nolde u. a. B

Rud. Schlichter. Porträt Helene Weigel. Öl
Ausgestellt bei Neumann & Nierendorf, Berlin

DIE AUSSTELLUNG MODERNER ARCHITEKTUR IN ROM

Selten hat der Ausstellungspalast an der Via Nazionale eine anregendere Schau beherbergt, als die gegenwärtig stattfindende Esposizione italiana di architettura razionale. Diese Veranstaltung, räumlich nicht sehr ausgedehnt, sie umfaßt zehn Säle mit 43 Ausstellern, hat es sich zur Aufgabe gemacht, weitere Kreise Italiens mit den Bestrebungen der jüngsten Baukunst bekanntzumachen [1].

[1] Reich illustrierter Katalog im Verlag A. Libera, Rom.



Hans Memling Hl. Christophorus
Mit Erlaubnis der Reinhardt Galleries, New York

Die Architektur soll sachlich (razionale) sein, d.h. die Bestimmung des Gebäudes soll maßgebend für dessen Grundriß sein, keine unorganisch aufgeklebten Ornamente sollen den Baukörper verzieren, sondern Form und Aufriß des Baus soll durch das Material, in dem er ausgeführt wird, gegeben werden. Diese Forderungen sind in Italien noch lange nicht so durchgedrungen wie in den andern Ländern Europas.

Von den zehn Sälen der Ausstellungen sind zwei Venedig und der Terraferma gewidmet, ein weiterer Turin und der Rest im großen und ganzen den Architekten Roms. Ausgestellt sind in der Hauptsache Zeichnungen, Grundrisse, Pläne, Aquarellskizzen und Photographien ausgeführter Bauten, aber nur sehr wenige Modelle. Die Entwürfe umfassen so ziemlich alles, was an Aufgaben dem modernen Architekten gestellt werden kann, Fabrikbauten, Bahnhöfe, Theater- und Schulgebäude, Hotels und Sanatorien, Mietshäuser in den verschiedensten Ausführungen, ferner Villen und Weekendhäuser. Nur ein Kirchenentwurf von dem jungen römischen Architekten Piccinato war zu sehen.

Nur auf einiges wenige mag hier hingewiesen werden. Etwa auf die Entwürfe für ein Theater und einen Zeitungspalast von E. Faludi, eine der durchgebildetsten Persönlichkeiten dieser Schau, auf die Projekte für Wohnhäuser für den Mittelstand und für Landhäuser von E. Scalpelli, dessen „Villa Signorile" aber etwas zu anspruchsvoll erscheint. Ein Entwurf jedoch wie der des „Albergo per gli sfrattati" von Sabbatini (Tafel 31 f. des Katalogs) hätte auf dieser Ausstellung nicht mehr vorkommen sollen.

An ausgeführten Arbeiten hat diese Architektengruppe u. a. die Automobilfabrik Fiat in Turin, ein Bauwerk, das auch in Deutschland rühmlichst bekannt ist, aufzuweisen (Arch. M. Trucco), daneben mag noch das Sanatorium für heliotherapeutische Kuren am Lido von D. Torres genannt werden. Ebenso verdient der Kiosk für die Photographen auf der diesjährigen Turiner Ausstellung von G. Chessà besondere Erwähnung; nicht weniger auch der Entwurf eines Landhauses von A. Libera, das für Serienherstellung gedacht ist.

Schudt

LEIPZIG

Der Leipziger Kunstverein, der sich unter Dr. Teupsers zielbewußter Führung seit langem durch die hohe Qualität seiner Ausstellungen auszeichnet, zeigt augenblicklich eine besonders reizvolle Kunstschau unter dem Titel:

„Das Künstlerselbstbildnis der Gegenwart von Max Liebermann bis Otto Dix". Es kommen fünfzig deutsche Künstler zu Wort, und zwar nur solche, die als wesentlich innerhalb der modernen Kunstbewegung anzusprechen sind, also Maler wie Beckmann, Charlotte Berend, Lovis Corinth, Dix, Grossmann, Heckel, Hofer, Leo von König, Jäckel, Kolbe, Kokoschka, Nußbaum, Kubin, Nolde, Pechstein, Wollheim und viele andere. Dem reizvollen Gedanken, über den sich viel Gutes sagen läßt, entspricht das hohe Niveau dieser Darbietung, die hoffentlich von Leipzig aus ihre Wanderung auch durch andere Städte antreten wird. B

NEW YORK

Die Reinhardt Galleries in New York haben dieses Jahr wieder eine ihrer Ausstellungen veranstaltet, die gleichzeitig Werke alter und neuer Kunst vorführen. Man beginnt mit Memlings zwei Paneelen, die Heiligen Christophorus und Stephanus darstellend, die ehemals dem Großherzog von Weimar gehörten und die Mr. E. W. Edwards durch die Reinhardt Galleries erworben hat. Es muß aber diesen Galleries zum Ruhme angerechnet werden, daß sie ihre Ausstellungen nicht dazu benützen, um nur Werke vorzuführen, die einmal durch ihre eignen Hände gegangen sind.

Französisch, Ende des 15. Jahrhunderts
Büste Karls VII.
Ausgestellt in der Galerie Sambon, Paris
Photo Kertesz, Paris

H. Holbein d. J. Catharina Howard
Mit Erlaubnis der Reinhardt Galleries, New York

Ja sie haben sich sogar von anderen Händlern einige Stücke ausgebeten, ein hierzulande nicht gerade häufiges aber um so erfreulicheres Zusammenarbeiten. Von nordischen „Primitiven" sind dann noch Gerard David und Bellegambe vertreten; von Deutschen Cranach mit ein paar köstlichen Bildnissen und dem „Cardinal Albrecht als Heiligen Hieronymus", der jetzt dem John und Mabel Ringling-Museum in Florida gehört. Von Holbein dem Jüngeren hat das Museum zu Toledo (in Amerika) das Bildnis der Catherina Howard, fünften Gemahlin Heinrichs VIII., geschickt, ein Werk reifster Meisterschaft sowohl durch den Glanz seiner Farben, wie durch das faszinierende Spiel seiner Linien und Formen und die Feinheit der Durchmodellierung. Von älteren Bildern aus dem Norden müssen noch erwähnt werden Frans Hals' „Flötenbläser", ebenfalls aus Toledo, das in bezug auf Kunstpflege dem verstorbenen Mr. Libbey so viel, ja eigentlich alles zu verdanken hat.
Und Rembrandts vielleicht letztes Bild, das jedenfalls aus seinem letzten Lebensjahre stammt: der alte Simeon, der den ihm von Maria gebrachten Jesusknaben segnet, um sich dann selber in Frieden ins Grab zu legen, ein Werk, ganz nach innen gerichtet, fast schon jensei-

Dr. Robert Pajer-Gartegen Das grüne Zelt. Öl. 1927
Aus der Ausstellung »Deutsche Kunst der Gegenwart Nürnberg 1928«

tig und doch ein Bekenntnis zugleich zu all dem Schönen, das die fast erblindeten Augen haben sehen dürfen; klassisch in seiner Art wie die Büste des blinden Sängers Homer. Das erstaunliche, ja erschütternde Werk gehörte einst Horace Walpole, und wird in dem Katalog seiner Strawberry Hill-Sammlung angeführt. Später, 1842, ließ es der Earl Waldegrave in Covent Garden verkaufen. Der jetzige Eigentümer ist Mr. Nils Herslof, dem auch der zweite Rembrandt der Ausstellung, ein Selbstporträt, gehört. Von Künstlern der Südländer sind vertreten Tizian mit seinem „Verlorenen Sohne" Pomponius, der ihm solchen Kummer bereitet (dieses Bild, das schon auf der Detroiter Ausstellung zu sehen gewesen war, soll später durch ein Bildnis der Königin von Cypern ersetzt werden); Tintoretto mit einer in herrlichem Rhythmus schwingenden und dabei zu wunderbarem Gleichgewicht gebrachten, lichtstrahlenden Pietà, die Mrs. William R. Tincken ihrer an Meisterwerken anwachsenden Sammlung jüngst durch Vermittlung der van Diemen Gallerie einverleibt hat, und Paolo Veronese mit einer „Flucht nach Ägypten", ein Riesenwerk voller Freude und Bewegung, das Schönheiten über bloße Dekoration hinaus enthält. Es hat erst jüngst, wie es heißt auf dem Tauschwege, Deutschland verlassen und ist in das bereits erwähnte Ringling-Museum gewandert.

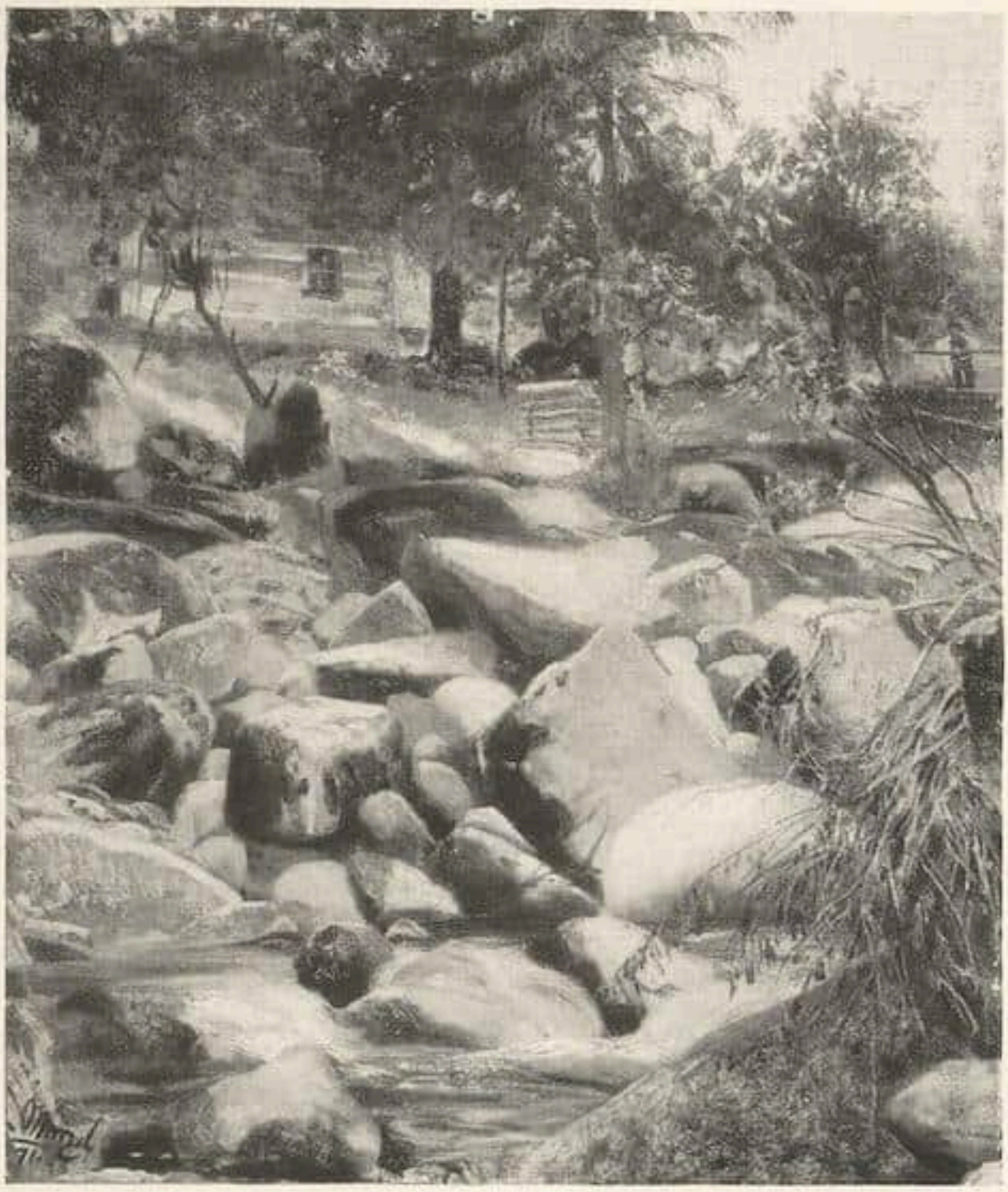
Das 18. Jahrhundert weist vor allem einen hinreißenden Fragonard „Le Billet Doux", dem Mr. Jules Bache gehörig, auf, ganz impressionistisch behandelt, fast mit kosendem Pinsel hingesetzt, der weich und breit die herrlichsten Nuancen von Lichtblau und Goldbraun untereinander mischt. Von hier aus wird dann Manet ganz verständlich. Von einem prächtigen Chardin und ein paar kleinen Goyas — phantastischen Farbenjuwelen — abgesehen, fällt sonst alles aus dem 18. Jahrhundert: Lebruns „Marie Antoinette" und die Engländer gegen den Fragonard ab.

Dann kommt das 19. Jahrhundert: Corot, Renoir, Degas, Cézanne, Gauguin und van Gogh mit einem „Garten zu Arles", das zu den rührendsten Werken des Märtyrermalers gehört. Es war in Köln 1912 ausgestellt gewesen und gehört zur Zeit der New Yorker Kunstfirma Howard Young, die es den Reinhardt Galleries zum Zweck der Ausstellung zur Verfügung gestellt hat. Den Abschluß dieser alt-modernen Ausstellung bildeten „Dschungel" von dem Zöllner Henri Rousseau aus der Quinn-Sammlung, jetzt im Besitz der Mrs. John Alden Carpenter, ein exotisches Traumgebilde, das wie Schlingpflanzen und Fangarme der südlichen Wildnis unwiderstehlich gefangen nimmt, und Picassos Stilleben aus der Sammlung der Miß Mary Hoyt Wiborg.

Freund

PARIS

Die Galerie S a m b o n hat eine durchaus ungewöhnliche Ausstellung organisiert, deren Absicht dahin geht, durch das Nebeneinander der verschiedensten antiken Formen Ähnlichkeiten und Gegensätze aufzuzeigen, die in der Entwicklung der Kunst feststellbar sind. Vom alten Ägypten bis zum Mittelalter sind hervor-



Adolph v. Menzel Tiroler Landschaft. Öl auf Leinwand. 45×58 cm
Aus der Versteigerung vom 25. Mai bei Paul Cassirer, Berlin

ragende Proben zusammengebracht, um demonstrativ die Beziehungen von zeitlich auseinanderliegenden Dingen darzutun.

Das Musée Carnavalet, das alles vereinigt, was das gegenwärtige und vergangene Leben von Paris illustriert, hat einen bedeutenden Erfolg mit einer Ausstellung unter dem Titel „Pariser Leben des 18. Jahrhunderts", die die wertvollsten zeitgenössischen Dokumente umfaßt, die zumal in die Epoche der französischen Revolution hineinleuchten. Fels

EINE UNBEKANNTE LANDSCHAFT VON ADOLPH VON MENZEL

Die hier reproduzierte Landschaft Menzels aus dem Jahre 71 wird Ende Mai bei Paul Cassirer unter den Hammer kommen. Sie befand sich viele Jahre in ausländischem Privatbesitz deutscher Herkunft und das allein begründet, weshalb sie bisher der Kunstwissenschaft unbekannt geblieben ist.

Nun aber ist es doppelt interessant, sie dem Gesamtwerk Menzels einzugliedern, wo sie zwischen dem „Gottesdienst in Kösen" vom Jahre 68 (heute im Museum zu Budapest) einerseits und etwa der „Erinnerung an den Garten des Luxembourg" vom Jahre 72 andererseits steht. Darf man annehmen, daß es sich um ein Motiv aus der Nähe von Hofgastein handelt, wo der Künstler in jenen Jahren jeden Sommer verweilte? Typisch für die künstlerische Auffassung Menzels ist auch diesmal das mächtige Repoussoir der fast unnatürlich groß gesehenen, grün übersponnenen Felsblöcke eines Gebirgsbaches, die aus der mächtigen Vordergrundkulisse die eigentliche Landschaft des Mittel- und Hintergrundes nur mimosenhaft fein, aber von dem Duft der echten Menzel-Palette umweht, in Erscheinung treten lassen. Fürwahr ein typischer Menzel und eine typische deutsche Landschaft aus dieser vollgewichtigen letzten Vergangenheit deutscher Malerei. Biermann

KUNST-LITERATUR

GUSTAV PAULI: ZEICHNUNGEN ALTER MEISTER IN DER KUNSTHALLE ZU HAMBURG. Niederländer. Neue Folge. Prestel Verlag, Frankfurt a. M.

Diese Mappe bringt die Veröffentlichung niederländischer Zeichnungen der Hamburger Kunsthalle zum Abschluß. Es wird nun nur noch eine Auswahl von deutschen, italienischen, französischen und spanischen Zeichnungen folgen, verteilt auf zwei bis drei Mappen. Die Wiedergaben (31 Lichtdrucke) sind wieder ausgezeichnet und führen in den meisten Fällen aufs dichteste an die Originale heran. Die Anordnung ist wieder chronologisch, das Begleitheft Paulis gibt wieder wichtige Deutungen, Provenienzen und Literaturangaben. Wir möchten folgendes erwähnen: Das merkwürdige Blatt mit der Auferstehung Christi und der genau dazugehörenden „Ausgießung" auf der Rückseite. Beides als Illustrationen zum Symbolum apostolicum bestimmbar, zu jener Folge rechnend, die sich auf Berlin, Koburg, Paris und Chantilly verteilt. Die Unterbringung scheint mir schwierig, Winkler schlägt vor „die Art des späten D. Bouts oder des frühen Memling". Eine von Dürer abhängige und etwas nach L. van Leyden tendierende „Darstellung im Tempel" schreibt man B. van Orley zu. Desgleichen die „Fortuna", in der ich eine edle Arbeit noch zurückhaltender Modellierung sehe, die von der Atmosphäre zwischen Dürer und Holbein noch so viel enthält, daß einem jene Zuschreibung nicht ganz eingehen will. Das Bedeutendste der Mappe ist der „Sommer" des alten P. Brueghel, die gegenseitige Vorlage zur Radierung, in sicherer Form signiert und datiert. Zwei weitere Landschaften schreibt man Jan Brueghel d. Ä. zu. Kompositionell erstaunlich und auffallend ist die Kreidezeichnung mit farbigen Stiften „Felsklippen", die aber wirklich sehr verlockt, R. Savery zuerteilt zu werden. Hinter eine weitgestreckte lavierte Flachlandschaft setzt man mit Recht „H. Seghers?", denn sie steht dem Meister nahe, ohne restlos zu überzeugen. Nun führen vier fesselnde Blätter zu Rembrandt, wovon nur eines von einigen Autoren in Frage gestellt wurde. Eine wundervoll klare, signierte Kreidezeichnung von Cornelis Visscher II sei weiterhin hervorgehoben, sowie der entlegene Herman Nauwinx, falls man hier wirklich diesen Meister vor sich hat. Es folgt ein Wouwerman und ein wenig überzeugendes Blatt, das man Jak. Ruisdael gab. Eine entschlossene Pinselzeichnung wird den verwandten Blättern zugerechnet, die der Sammlung Hofstede de Groots zugehören, wo man sich bis zur problematischen Bestimmung „Brouwer" vorgewagt hatte. Einer Baumstudie, Hobbema genannt, wird mit Recht ein Fragezeichen angehängt, da sie auffällig wehend-geschmeidig ist für diesen Meister. Weitere Landschaften des 17. Jahrhunderts (Jan van der Heyden, J. W. de Wet, I. Moucheron usw.) beschließen die schöne Reihe und den anregenden Katalog. Roh

HANS WEGENER: BESCHREIBENDES VERZEICHNIS DER DEUTSCHEN BILDERHANDSCHRIFTEN DES SPÄTEN MITTELALTERS IN DER HEIDELBERGER UNIVERSITÄTSBIBLIOTHEK. Verlag I. I. Weber. Leipzig 1927.

Von den Handschriften der altberühmten Palatina sind bisher nur die zwei Hauptwerke „Der Wälsche Gast" und die Manessische Liederhandschrift kunstgeschichtlich beschrieben worden, und zwar 1887 und 1895 von Adolf von Oechelhäuser. Nun unternimmt es die Heidelberger Universitätsbibliothek, durch Hans Wegener die deutschen Bilderhandschriften des späten Mittelalters bearbeiten zu lassen, und zwar bei I. I. Weber in Leipzig, der so große Sorgfalt an die Beschreibung der Miniaturhandschriften der preußischen Staatsbibliothek gewandt hat, was wir ihm an dieser Stelle mit allem gebührendem Lobe attestieren durften. Im vorliegenden Fall handelt es sich besonders um oberdeutsche Manuskripte, die von den Pfalzgrafen bei Rhein gesammelt wurden. Zumeist nicht eigentliche Prachtcodices, wie sie beispielsweise in Frankreich für die Herzöge von Burgund geliefert wurden. Nur die beiden Geomantiebücher kann man als solche bezeichnen. Die eine Handschrift ist bayerischen Ursprungs um 1490, pal. germ. 832, mit schönem astronomischen Drehbild und einer großen Zahl Miniaturen; die zweite nürnbergisch, pal. germ. 833, von Albrecht Glockendon dem Jüngeren (1557). Die meisten anderen jedoch sind Erzeugnisse bürgerlicher Kunst, wenn auch von gutem Niveau. Vorherrscht das höfische Epos, so da ist der Lancelot, der Parsival, der Tristan, Flore und Blancheflor, Ortnit, die Eneide des Heinrich von Veldeke, der Renner von Hugo von Trimberg. Dagegen fehlt das Kirchenbuch fast ganz, völlig die Horen, die sonst eine so große Rolle in der Miniaturmalerei spielen. Die Art der Herausgabe ist

Conrad Felixmüller. Selbstbildnis mit Sohn Luca. Öl. 1927
Aus der Ausstellung »Deutsche Kunst der Gegenwart Nürnberg 1928«

musterhaft. Ob die Datierungen immer die richtigen sind, kann hier im Rahmen dieser kurzen Anzeige nicht nachgeprüft werden. Wie Wegener im Vorwort sagt, waren Tracht und Dialekte für ihn wesentliche Kriterien. Vergleiche mit Tafelbildern hat er vermieden. Es wird die Angelegenheit der Spezialforschung sein, sich mit den Ergebnissen seiner Bemühungen von Fall zu Fall auseinanderzusetzen; unbedingt jedoch darf man danken für diese wertvolle Bereicherung des wissenschaftlichen Arbeitsmaterials in einem so vollendet schönen Gewande. Kuhn

A. VOLLMER: KUNSTGESCHICHTLICHES WÖRTERBUCH. Verlag B. G. Teubner, Leipzig.

Ein vortreffliches Hilfsmittel für Laien und Gelehrte, sich über die vielen Fachausdrücke, über einzelne Künstler, Kunstdenkmale sowie ganze Kunstepochen rasch und zuverlässig zu informieren. Das Hauptgewicht liegt auf Europa, Asien ist nur gestreift, aber doch bei den Techniken ausgiebig berücksichtigt. Das Programm geht von der ältesten Kunst bis zur Moderne. Dabei fällt auf, daß die modernen Maler gegenüber den Architekten besser abschneiden.

Natürlich gibt es auch Lücken, z. B. im 18. Jahrhundert. Nennt man Zick und Zingg, darf man Ziesenis nicht übersehen. Auch die Literaturangaben sind hier und dort ergänzungsbedürftig. So geht es nicht an, bei dem Kapitel „Wandteppiche" Spezialarbeiten zu nennen, dafür aber das grundlegende Werk von H. Göbel einfach zu übersehen. Auch darf unter den „Kunstgeschichten" die von Springer nicht einfach fehlen, dito bei Barock des Referenten zweibändiges Kompendium „Deutsches Barock und Rokoko". Der Cicerone erhält das Epitheton „wichtigstes Nachrichtenblatt", womit beim unbefangenen Leser zweifellos eine falsche Vorstellung geweckt wird. Aber diese Ausstellungen sind keine Kritik der im übrigen ganz vorzüglichen Leistung, die uns zu Dank verpflichtet und die sicher noch viele „verbesserte" Auflagen erleben wird.

Biermann

Wilhelm v. Kobell — Reiter am Tegernsee

Aus der am 15. Mai bei Paul Graupe-Berlin stattfindenden Versteigerung der Sammlung S. M.

KONRAD TEGTMEIER: PAULA MODERSOHN-BECKER. Eine kleine Lebensgeschichte mit unveröffentlichten Briefen an Martha und Heinrich Vogeler. Angelsachsen-Verlag. Bremen 1927.

Jeder Beitrag, der — so bescheiden er auch sein mag — heute unsere Kenntnis vom Menschen und der Künstlerin Paula Modersohn vertieft, ist hoch willkommen. Denn immer noch wissen wenige von der „Einfalt" und der Größe dieser Frau, die gerade jetzt 20 Jahre tot ist, deren spärlich hinterlassenes Werk alle wirklichen Künstler entzündet, so oft sie ihm begegnen, und die doch einmal als eine der ganz Großen vor der Geschichte bestehen wird. Denn in Paula Modersohn ist — symbolisch gesprochen — der reine Mensch transzendent in die große Form ewigen Urseins hineingewachsen. In einer Zeit erschütterndster Dissonanzen und Fehlurteile gibt diese Frau nichts als Menschlichkeit. Aber diese so ergreifend und getragen von höchstem formalen und zeichnerischen Können, daß z. B. Picasso heute anbetend vor dem Werk dieser Frühverstorbenen niederknieen würde, wenn er Gelegenheit hätte, es zu kennen.

Auch dieser neue Beitrag zur Paula-Modersohn-Literatur ist dankbarst zu begrüßen. Sehr schön die kurze Biographie —, wichtiger die erstmalig veröffentlichten Briefe an die beiden Worpsweder Freunde. Biermann

GUSTAV SCHIEFLER: DAS GRAPHISCHE WERK EMIL NOLDES. Euphorion-Verlag. Berlin 1927.

Der Euphorion-Verlag in Berlin, der sich durch seine ausgezeichneten Oeuvrekataloge der deutschen Expressionisten so große Verdienste erworben hat — wir haben erst unlängst den Band der Kirchner-Graphik gebührend an dieser Stelle gewürdigt — schenkt uns nun auch ein schönes Buch: Das graphische Werk Emil Noldes 1910—1915, bearbeitet von Gustav Schiefler. Jedes Wort des Lobes ist zu gering für das, was Autor und Verlag hier gemeinsam an wissenschaftlicher Genauigkeit und an verlegerischem Aufwand geleistet haben. Abgesehen von den zahlreichen Holzschnitten im Texte, die auch dem Fernerstehenden einen guten Begriff von Noldescher Kunst geben können, werden uns eine ganze Reihe farbiger Lithographien geboten. Vielleicht trägt diese erneute Anstrengung des Verlages dazu bei, das Interesse an moderner deutscher Graphik etwas zu steigern, das bei uns zu unrecht durch spekulative Gesichtspunkte in diesen Tagen in den Hintergrund gedrängt worden ist. Kuhn

SAMMLER UND MARKT

DIE SAMMLUNG DR. OTTO BURCHARD

Zur Versteigerung am 22. Mai bei Paul Cassirer, Berlin[1].

Die Chinasammlung Dr. O. Burchards ist seit ihrer Leihausstellung in der Berliner Ostasiatischen Kunstabteilung wohlbekannt. Sie ist in der Hauptsache auf den Reisen des bisherigen Besitzers in China entstanden und enthält neben skulpturalen und bronzenen Werken vor allem in den Keramiken der T'ang bis Yüanperiode die erlesensten Beispiele chinesischer Töpferkunst. Unter den Skulpturen, und wohl als ältestes Stück der Sammlung überhaupt, ist ein marmorner liegender Tiger anzusprechen, dessen Verwendung (Kopfstütze?), noch nicht geklärt ist und der der vorchristlichen Zeit angehört. Hervorzuheben sind ferner eine Anzahl von Tierfiguren der Wei- und T'ang-Zeit, von denen ein Pferd aus unglasiertem Ton mit Spuren alter Bemalung und ein stehender Ochse mit roter Bemalung zwei künstlerisch vollendete Typen bilden. Ein merkwürdiges Werk ist die Eisenfigur einer stehenden Bodhisatva mit einer rotfarbenen Oberfläche, die dem späten T'ang angehören dürfte. Von den Bronzen gehört etwa in dieselbe Zeit der obenerwähnte Tiger, der Deckel eines verlorenen Bronzegefäßes, der durch die Schönheit der Form, des Ornaments und der Patina auffällt; ein wohl der Han-Zeit angehörender, auf drei Füßen stehendes Ting mit Deckel; zwei zierliche, allseitig mit Ornament versehene Deckelvasen der Hanperiode; eine Serie von acht Pferdchen aus vergoldeter Bronze, jedes in einer anderen Haltung, Tang-Zeit; ein skythischer Bronzedolch mit dem Griff in der Form eines Elchkopfes.

Den größten Raum und Bedeutung nimmt die Keramik der klassischen Zeit ein: Schalen und Kannen der T'ang-Zeit; Seladonschalen und -vasen der Sung- und Yüanperiode; innen und außen glasierte Gefäße des Chün-Yao, die die ganze Farbenpracht der chinesischen Töpferkunst widerspiegeln; einfach und edelgeformte Gefäße des sog. Ying-Ch'ingtypus; weiß glasierte Ting-Ware; und eine reiche Auswahl von Temmoku-Schalen mit dunkelfarbenen Glasuren und hellen geometrischen wie vegetabilischen Ornamenten. Die spätere Zeit ist mit einigen wenigen qualitätvollen Stücken vertreten. Schließlich wird die Sammlung chinesischer Kunst durch eine Reihe von Chinateppichen des 18. Jahrhunderts beschlossen.

Der Chinasammlung steht die Sammlung europäischer Kunst verständlicherweise etwas zurück. Doch hat auch hier O. B. in geschmackvoller Weise zu sammeln verstanden. Vor allem macht die Sammlung der Gemälde italienischer Barockmeister einen sehr gerundeten Eindruck. Künstler wie Lazzaro Baldi, Antonio Pellegrini, Alessandro Longhi, Giovanni Battista Piazetta, Giovanni Battista Pittoni, Giulio Carpioni, Jan Lys, Gaetano Gandolfi, Francesco Zuccarelli sind mit wichtigen und kunstgeschichtlich interessanten Werken ver-

Bodhisatva. T'ang- oder frühere Zeit

Aus der Versteigerung der Sammlung Dr. Otto Burchard bei Paul Cassirer, Berlin, am 22. Mai

[1] Vgl. den reichillustrierten Aufsatz von Breuer im »Jahrbuch der asiatischen Kunst 1925«.

Vase, Chün-Yao. Sung-Zeit
Aus der Versteigerung der Sammlung Dr. Otto Burchard bei Paul Cassirer, Berlin, am 22. Mai

treten. Die Sammlung enthält ferner eine Reihe von Skulpturen, französische und deutsche Möbel des 18. Jahrhunderts und einige kunstgewerbliche Arbeiten. S

BERLINER VERSTEIGERUNGEN

Am 23. Mai findet bei Paul Cassirer eine gemischte Versteigerung statt, die Gegenstände aus Berliner, Frankfurter und ausländischem Privatbesitz, sowie aus dem Nachlaß des Herrn von Hollitscher enthält. Unter den Gemälden befinden sich Werke von Francesco Vanni, Piazetta, Palamedes, Goyen, George de Marées, Feuerbach und eine Landschaft von Menzel, über die an anderer Stelle dieses Heftes berichtet wird. Der Katalog verzeichnet ferner: eine Reihe von Skulpturen, die von der Spätantike bis ins 15. Jahrhundert reichen; italienische und französische Möbel des 16. bis 18. Jahrhunderts; italienische Majoliken des 16. Jahrhunderts; Bronze- und Silbergefäße des 17. und 18. Jahrhunderts; italienische Stoffe und Tapisserien, hervorzuheben ist gotische Stickerei mit der Darstellung der Anbetung der Könige, Toskanisch, Ende 14. Jahrhundert; kleinasiatische Knüpfteppiche des 17. Jahrhunderts und ostasiatische Kunstgegenstände aller Art.

*

Am 15. und 16. Mai findet bei Lepke wiederum eine Versteigerung von Antiquitäten und Gemälden alter Meister aus ausländischem Besitz statt.
Sie enthält in der Hauptsache französisches und von Frankreich beeinflußtes Kunstgewerbe des 17. Jahrhunderts: Kamingarnituren, Kronleuchter, Pendulen, Zierstücke aller Art in feuervergoldeter Bronze, Boudoirmöbel und Chinaporzellan, Bronzebüsten usw.
Hieran schließen sich eine Reihe holländischer Meister des 17. Jahrhunderts, einige Italiener und Franzosen, ergänzt durch französische Kupferstiche und Gouachen des 18. Jahrhunderts.

*

Eine Versteigerung von Gemälden neuerer Meister findet am 22. Mai bei Lepke statt. Es kommen eine Anzahl von Meistern auf den Markt, von denen man Werke nur selten sieht. Besonders sei auf italienische und polnische Meister hingewiesen: Siemeradski, Cotarbinsky, Pradilla, Marius de Maria, Senet,

Kaukasien, 18. Jahrh. Teppich
Aus der Versteigerung bei Paul Cassirer, Berlin am 23. Mai

Mittelrheinisch, um 1300 Gekreuzigter Christus
Aus der Versteigerung bei Paul Cassirer, Berlin, am 23. Mai

Serra, Fortuny. Ferner sind vertreten: Delacroix, Pissaro, Calame, Thaulow, Genisson, Zügel, Bracht, Pratere, Raysky u. a. Eine besondere Abteilung bilden die deutschen Meister aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts: Phil. Veit, Nerly, Franz Krüger, Renzell, eine Studie zur „Reformation" von Wilhelm Kaulbach und ein Werk von Ad. Schroeter: „Der Rattenfänger von Hameln". Der seltene v. d. Emde ist mit einem reizvollen Kinderporträt der Prinzen von Hanau vertreten. Auch von neueren Meistern wie Lesser-Ury, Friese, le Jeune, Schlabitz, Leistikow finden sich gute Bilder.

Angegliedert ist ein interessanter Bestand von Aquarellen und Zeichnungen von Menzel, Graeb, Ludw. Richter, Delacroix, Guys u. v. a.

KÖLN

Der dritte und letzte Teil der Münzensammlung Pieper wird am 22. Mai und folgende Tage bei Math. Lempertz versteigert. Während die beiden ersten Teile der Pieperschen Sammlung Rheinland, Westfalen und Niedersachsen umfaßten, bietet dieser dritte Katalog eine nicht weniger zahlreiche Kollektion von Münzen aller Sammelgebiete, darunter eine große Zahl begehrter Seltenheiten und zum Schluß einen nummernstarken Nachtrag zu den beiden ersten Teilen der Sammlung: Rheinland, Westfalen und Varia. — Anschließend an die Sammlung Pieper versteigert die Firma Lempertz die nachgelassene Sammlung Kommerzienrat Vogelsang-Recklinghausen, die in der Hauptsache aus Talern und Medaillen besteht.

★

KUPFERSTICHE UND HOLZSCHNITTE ALTER MEISTER

Unter diesem Titel versenden Gilhofer & Ranschburg, Luzern, ihren Katalog Nr. 11, der einen vorzüglichen Überblick über die führenden Stecher des 15. bis 17. Jahrhunderts gewährt, außerdem aber noch einen in-

teressanten Anhang moderner Radierungen und Lithographien enthält, unter denen vor allem die Blätter von Zorn, Whistler, Manet, Delacroix, Daumier und Corot genannt werden müssen. Unter den alten Meistern ist dagegen besonders reich und erstklassig Albrecht Dürer vertreten (dieser mit einem äußerst seltenen Hauptblatt B. 47, das im Katalog als Titelbild wiedergegeben ist) neben den Deutschen Hans Baldung, Hans Sebald Beham, Lucas Cranach d. Ä. und einigen weniger bekannten Meistern.

Ebenso findet man das Werk von und nach van Dyck in zahlreichen Nummern und besonders gut sind einige Blätter des Lucas van Leyden und seines Vorläufers Israel van Meckenem. Daß in diesem Zusammenhang außerdem die Niederländer des 17. Jahrhunderts neben Rembrandt, van Ostade, Potter und anderen zu ihrem Recht kommen, ist beinahe selbstverständlich.

Der reich illustrierte, mit festen Preisen in Schweizer Währung ausgezeichnete Katalog umfaßt 385 Nummern und ist Sammlern wie Händlern sehr zu empfehlen. B

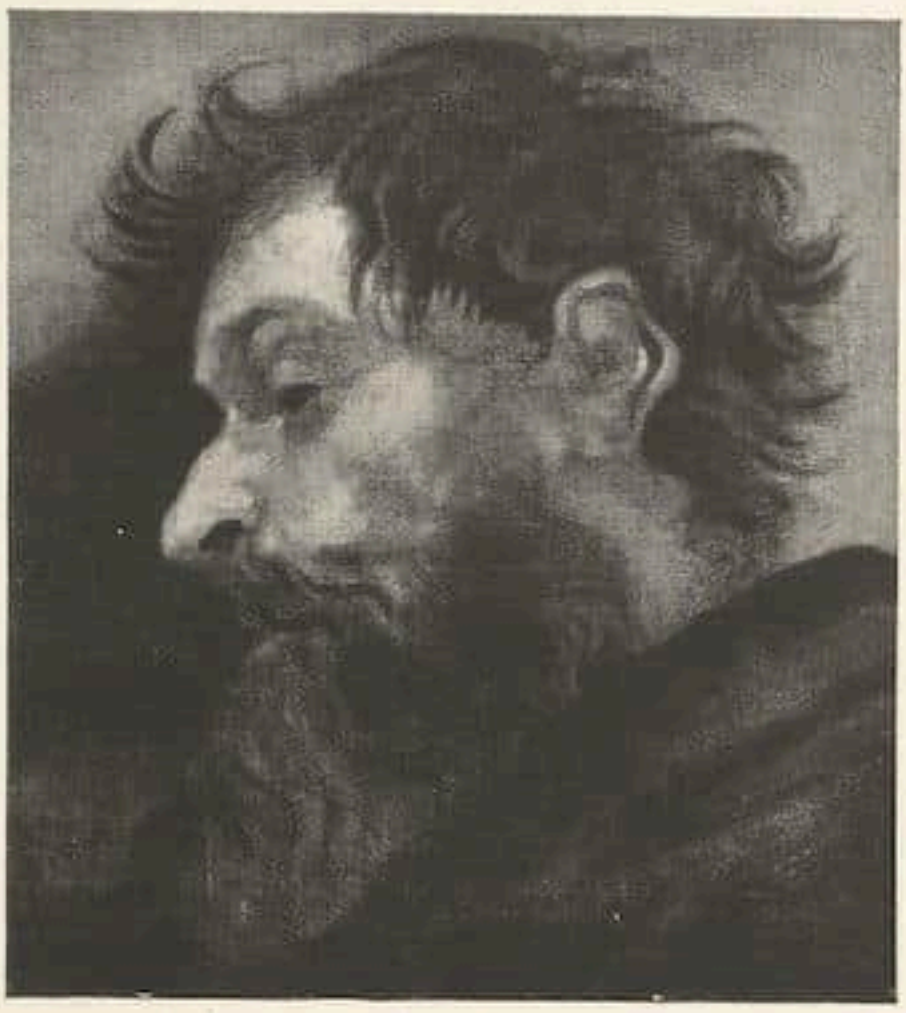
ZWEI NEUE VERMEERS

Von Jan Vermeer van Delft, dem seltensten und malerisch feinsten Sittenbilddarsteller der Rembrandt-Zeit, sind jetzt zwei neue Werke aufgetaucht und sofort in amerikanischen Privatbesitz gelangt, in die Sammlung des Schatzkanzlers The Hon. Andrew W. Mellon in Washington. Es ist das Bild einer Spitzenklöpplerin bei der Arbeit und das Bildnis eines lachenden jungen Mädchens. Die Spitzenklöpplerin, eine Halbfigur, entspricht im Motiv dem herrlichen Bilde des Louvre, und das Mädchenporträt ähnelt stark dem Mädchen auf dem galanten Dreifigurenbilde des Delfter Meisters im Braunschweiger Museum. r

NEUORDNUNG BEI MARGRAF-ANTIQUITÄTEN

Mit dem Eintritt des Herrn Professor Schmitz, der bekanntlich kürzlich aus dem Schloßmuseum ausgeschieden ist, in die Kunsthandlung Altkunst, die in Zukunft Margraf-Antiquitäten firmieren wird, ist in diese ein aktiver Geist eingezogen. Schmitz hat die Gegenstände, die bisher unübersichtlich aufgestellt waren, neu und räumlich klar geordnet. Mehr als bisher kommen die hohen Qualitäten der Möbelkunst, der vornehmen Innendekoration, vor allem aber die Tapiserien, die von jeher ein Spezialgebiet von Schmitz waren, zur Geltung. Es wird darüber noch ein Wort zu sagen sein. S

Holzgeschnitzter bemalter Totenschild des Freiherrn zu Räcknitz auf Pernegg
Österreich 1615
Ausgestellt bei Margraf-Antiquitäten, Berlin



Van Dyck — Studienkopf
Bes.: G. R., Berlin

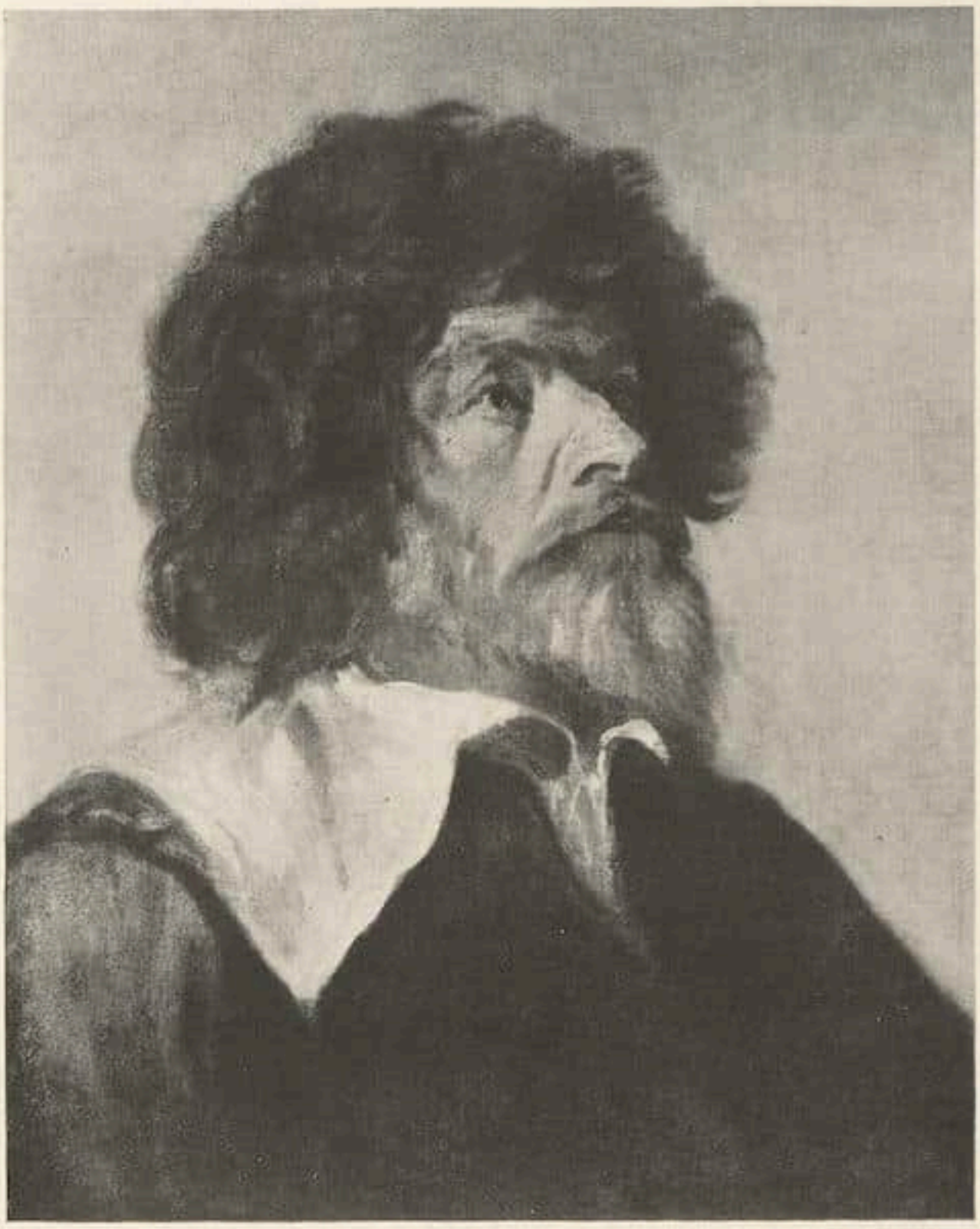
ÜBER FRÜH-PORTRÄTS VON VAN DYCK

VON HEINZ ROSENBAUM

I.

Im Mittelpunkt einer jeden Arbeit über die Jugendentwicklung van Dycks steht das Problem seiner Berührung mit Rubens. Lange galt jener Stil van Dycks, in dem er Rubens am nächsten kommt, als das Anfangsstadium seiner Kunst. Gegenüber dieser älteren Auffassung, wie sie noch Oldenbourg vertreten hatte, betonte Gustav Glück in zwei wertvollen Aufsätzen über die religiös-mythologischen Werke[1] und über die Apostelbilder[2] van Dycks, daß der Jüngling keineswegs von Rubens ausgegangen sei, sondern nach durchaus persönlichen, eigenartigen Anfängen im Laufe der Jahre sich der Kunst des älteren Meisters genähert habe. Die Stilstufe der stärksten Angleichung van Dycks an Rubens rückt Glück mit seiner Datierung der Böhlerschen Apostelserie an das Ende der ersten Antwerpener Zeit. Hier ist der Grund zu suchen, warum er viele Werke van Dycks, die bisher der Frühzeit zugezählt wurden, erst als Ergebnisse der Italienreise des Meisters ansieht (z. B. Klassiker der Kunst, S. 50, 28, 15, 58, 48). Unserer Anschauung nach gehören jedoch alle jene Bilder noch der Antwerpener Schaffenszeit an. Denn wir glauben jenes Stadium der Rubens-Nähe unseres Meisters in die Jahre 1617—1619 setzen zu müssen und sehen van Dyck nach dieser Zeit bis zu dem Antritt seiner italienischen Reise in Malweise wie Kompositionstechnik sich immer mehr von Rubens entfernen. Im folgenden versuchen wir unsere Ansicht durch einen Einblick in das Porträtschaffen van Dycks zu begründen.

[1] »Der hl. Sebastian im Louvre« in der Zeitschr. f. bild. Kunst.
[2] Aufsatz in der Festschrift für M. J. Friedländer.



Van Dyck

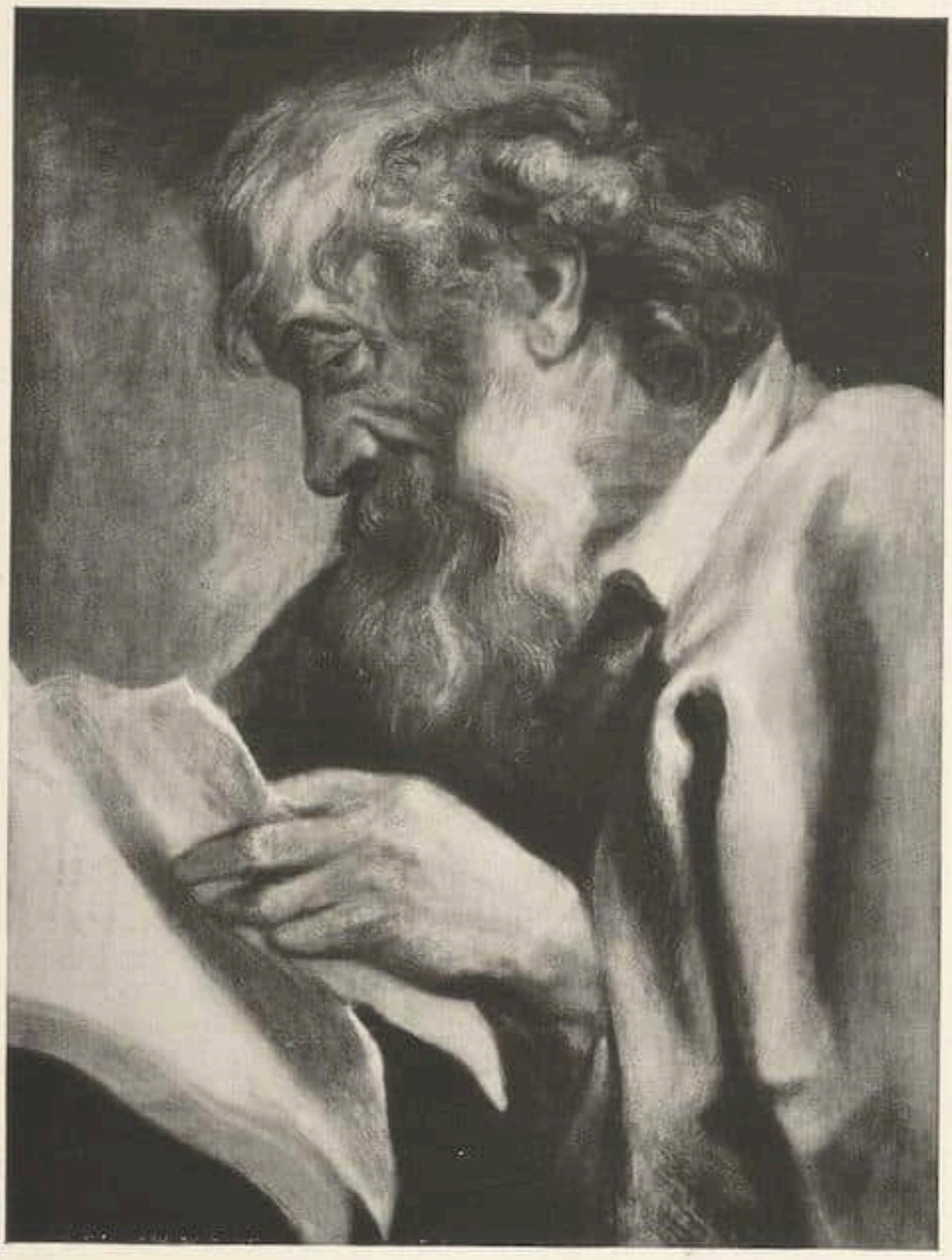
Brustbild eines Mannes
Ehemals Knoedler, London

Man kennt datierte Porträts von van Dycks erst von 1618 ab. J. van den Branden jedoch und im Anschluß an ihn Cust und Haberditzl glaubten schon für das Jahr 1613 ein Bild van Dycks gewonnen zu haben. Es ist das Brustbild eines alten Mannes der Sammlung Del Monte in Brüssel mit der Inschrift:

AETATIS SUAE TO ANNO 1613 AD. F. AETA. SUAE 14

Haltung und Stellung des Dargestellten in der Bildfläche lassen aber eher auf van Dycks Autorschaft schließen als die Ausführung, welche die Inschrift Lügen straft. Die im Vergleich zu Dyck-Bildern viel zu glatte und trockene Behandlung hat mit unserem Künstler nichts zu tun, sie ist bestimmt nicht mehr als das Werk eines Durchschnittsmeisters und trägt nichts von den typischen Spuren einer Jugendarbeit.

Daß van Dyck frühzeitig und lange vor seinem Eintritt in die Rubenswerkstatt sein malerisches Können bewiesen haben muß, steht außer Frage. Wir wissen zwar nichts über seine Lehrzeit bei Hendrik v. Balen, bei dem er nur das Handwerklich-Technische erlernt haben mag, hören aber aus den Akten



Van Dyck

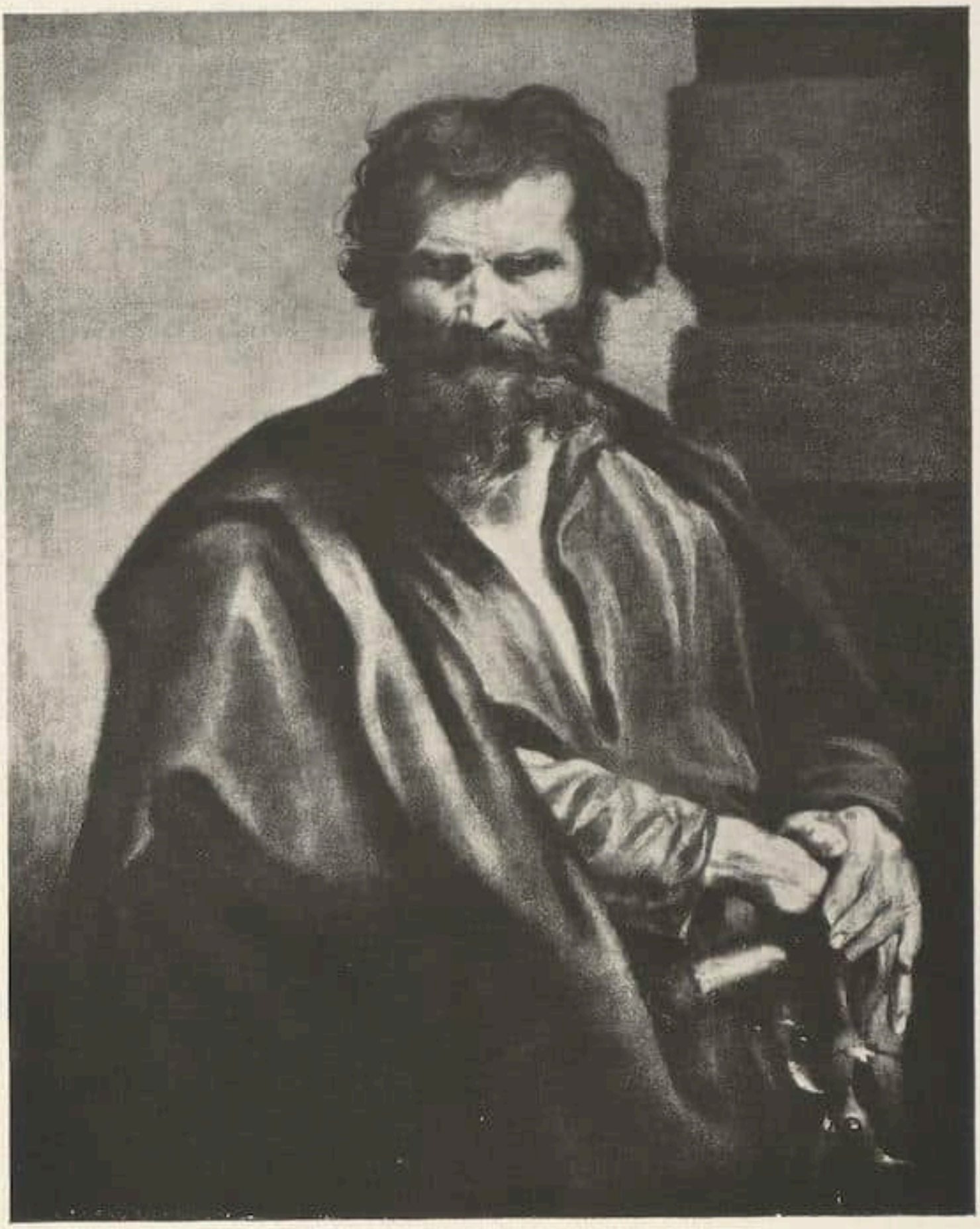
Lesender Mann
Ehemals Galerie Bachstitz, Den Haag

eines Erbschaftsprozesses, daß der Frühreife schon 1615 selbständig gelebt und gearbeitet hat.

In den folgenden Porträts nun glaube ich, das Anfangsstadium der van Dyckschen Kunst zu erkennen und von diesen ersten Proben des Meisters eine sinnvolle, konsequente Entwicklung seiner Kunst bis zu den frühesten, bekannten datierten Bildern verfolgen zu können.

In Dresden hängt das Brustbild eines alten Mannes, das zufolge einer Inschrift auf der Rückseite, die allerdings erst mehrere Menschenalter nach der Entstehung des Bildes angebracht wurde, den 152jährigen Thomas Parr darstellen soll[1]. Da Parr[2] erst in seinem Todesjahre 1535 durch den Duke of Arundel auf dem Lande entdeckt, als Rarität in die Stadt gebracht und ausgestellt wurde, wäre mit diesem Jahre eine sichere Datierung für das Porträt ge-

[1] Reproduziert Klassiker d. Kunst, S. 332.
[2] Nach dem Dictionary of National Biography 1895 XLIII.



Van Dyck — Apostel Simon
Galerie van Diemen, Amsterdam

wonnen, wenn nicht der Stil des Bildes energisch dagegen protestieren würde. Denn statt der routinierten, aquarellhaft dünnen malerischen Ausführung der van Dyckschen Porträts seiner englischen Zeit finden wir hier eine ungleichmäßig rohe Behandlung, die ganz sicher den Jugendstil eines Meisters und — wie ich behaupten möchte — den Anfangsstil van Dycks darstellt. Da die Maltechnik dieses Werkes nicht nur für diesen Einzelfall gilt, sondern für eine ganze Gruppe frühester van Dyck-Bilder, versuche ich einen näheren Begriff von der Ausführung des Dresdner Bildes zu geben. Das etwas nach rechts gedrehte Gesicht ist der Schauplatz eines unglaublichen, völlig unvermittelten Durcheinanders verwegener, kurzer patziger Pinselstriche in Braun, Rot, Rosa und Gelb auf der großenteils freistehenden und keineswegs gedeckten graugrünen Untermalung. Die etwas unsicher gesetzten Augen tragen Lider, deren

Van Dyck

Bildnis eines Unbekannten
Ehemals Colnaghi, London

Ränder mit roten und braunen Strichen knapp und keck hingehauen sind und die Augenbrauen bestehen nicht anders wie die Schatten der Augenhöhlen aus ganz flüchtig und wild hingewischten braunen Schatten auf mitsprechender graugrüner Untermalung. Ebenso sitzen einfache dünne, stumpf dunkle braune Wischer in dem Schatten, der auf einem Teil der rechten Wange sitzt, sich bis in die Stirne hinaufzieht und auch das Ohr sowie eine Partie des Haares ganz überdeckt und verunklärt. Das Haar sollen einige graue, in flottem Schwung auf die überall frei zutage tretende, graugrüne Untermalung hingeschmissene, kurvierte graue Wischer vorstellen, die oft sogar erst außerhalb des virtuell durchgezogenen Kopfumrisses ansetzen. Ein einziger schneller Pinselzug in Braun bezeichnet den Mund, wenige dicke pastose in Weiß den umgeschlagenen Kragen des Hemdes. Ein unnuanciertes, langweilig stumpfes Schwarz, das nichts mit dem stillen Glanz der van Dyckschen Farbe während seiner englischen Zeit zu tun hat, färbt die Kleidung. Spricht sich in dieser malerischen Behandlung ein für diese Zeit ganz eigenartiger, individueller Wille aus, so

offenbaren sich im fertigen Werk doch die Schwächen des hochbegabten Anfängers: wie schwammig und formlos wirkt die linke Wange, wie unklar verliert sich der Bau der rechten im Schatten, wie unplastisch und uneingebettet schwimmen die Augen auf der Oberfläche des Gesichtes! Was uns aber dieses Bild und die große Zahl verwandter trotzdem so lieb und wert macht, ist die Projektion des künstlerischen Schaffensprozesses in das fertige Bild, ist die Unmittelbarkeit und Frische der Ausführung, von der jeder Strich zu erzählen weiß. Im Sinne peinlich-exakter Behandlung wären jene ersten Werke van Dycks unfertig zu nennen und dies ist wohl der Grund, warum hier die begrifflichen Grenzen von »Porträt oder Studienkopf« sich oft verwischen. Um ein paar typische Bilder dieses ersten »wirren Stiles« zu nennen: Herr Generaldirektor Leo van den Bergh in Berlin besitzt einen porträtartigen Studienkopf oder ein studienartiges Porträt, das im Brustausschnitt und mit leicht rechts aufwärts gewandtem Kopf und Blick dieselbe Person darstellt, wie das sogenannte Thomas Parr-Bild in Dresden[1]? Unsere Abbildung des schönen Studienkopfes im Besitze von G. R. Berlin mag beweisen, wie all diesen Köpfen des wirren Stiles dieselbe Technik eigen ist. Ich verweise beispielsweise auf das Brustbild eines nach links gewandten, in einem Buch lesenden Mannes, zuletzt in der Galerie Bachstitz im Haag, auf die Studienköpfe in Besançon, Paris, bei Schatzker in Wien, A. S. Drey in München, Lewis in London, in der ehemaligen Sammlung Jannssen in Brüssel, in der Auktion vom 27. Juli 1926 bei Fischer in Luzern, und unter dem Namen Jordaens in der Würzburger Universität. Die hübsche, schlichte Porträtauffassung van Dycks aus jener Zeit zeigt das Brustbild eines Mannes, das sich bei Knoedler in London befand. Und um auch von den Apostelbildern van Dycks ein besonders stolzes Beispiel zu nennen: In der lebensgroßen Halbfigur des hl. Simon der Galerie van Diemen in Amsterdam gibt der junge Künstler ein prächtiges Bild männlicher Kraft und Würde.

Man würde van Dyck unrecht tun, wollte man das Oberflächlich-Flotte seiner Technik jetzt schon aus der hastigen Nervosität des jungen Meisters erklären. Dagegen spricht die eigene Jugendentwicklung des Künstlers.

Denn was nun folgt, ist eine Besänftigung des stürmischen Vortrags, eine überlegtere Handschrift. Die Meisterhand wird ruhiger in der Führung des Pinsels und gewinnt dadurch an Präzissionsvermögen und Ausdruckskraft. Es ist, um mit einer bezeichnenden Detailbeobachtung zu beginnen, eine typische Einzelerscheinung bei Porträts, daß die Haare nicht mehr mit wilden Linienkurven, sondern mit markig nebeneinander gesetzten, kurzen geraden Strichen gegeben sind. Und es läßt sich auch für die ganze Behandlung des Fleisches sagen: Die anfangs kreuz und quer aufgesetzten Lichter behalten zwar ihre fette dicke Farbigkeit und ihren »Schmiß«, richten sich jedoch nach einer Richtung aus und helfen sogar manchmal die Form unterstreichen. Auch die Schatten vermögen dank einer sinnvolleren Lichtführung die Formen besser anzudeuten. Vor allem ist der Farbenauftrag deckender, der Grund tritt nur

[1] Die Übereinstimmung des Modells ist bewiesen durch die träumerisch verschwommenen Augen, den kahlen Schädel, die breite hohe Stirne, die herausstehenden Backenknochen mit den eingefallenen Wangen darunter, durch das ziemlich spitze Kinn und die gleiche Haar- und Barttracht.

Van Dyck. Damenbildnis
Sammlung S. del Monte, Brüssel

mehr in den Schatten oder Haaren zutage. In der Gewandbehandlung, die jetzt ihr Augenmerk auch auf die stoffliche Beschaffenheit richtet, triumphiert ebenfalls die gebändigte, aber doch noch robuste, kraftvoll freie, an Hals erinnernde Pinselführung. Wohl abgewogen ist das Verhältnis zwischen Figur und Bildrahmen. Jetzt fühlt man schon ganz deutlich das Vorbild von Rubens in der Art der Rahmen- und Raumfüllung. Vor allem sind es die Porträts des jungen Rubens um 1612—1614, die sowohl in Komposition wie in Malweise auffallend mit den Werken des »robusten« van Dyck-Stiles übereinstimmen. Am besten lehrt dies ein Vergleich des Mannes mit der Stuhllehne in Braunschweig, von Rubens (reproduziert Oldenbourg, Klassiker der Kunst, S. 92) mit dem von Bode als van Dyck erkannten, aber noch unter Rubens Namen gehenden Bild des gleichen Inhalts in der Wiener Liechtenstein-Galerie. Die Studienköpfe des »robusten Stiles« gehen häufig unter falschen Namen, so die von Oldenbourg Jordaens zugeteilten Bamberger Köpfe und der unter Rubens Namen gehende Profilkopf im Prado. Als Abbildung bringen wir das Porträt eines häßlichen Mannes, das bei Colnaghi in London war. Man sieht: Aristokratische Verfeinerung des Menschentyps liegt van Dyck noch ferne. Die bewußt kraftstrotzende Manier der Behandlung dient einem durchaus gesunden Sinn für realistische Wiedergabe.

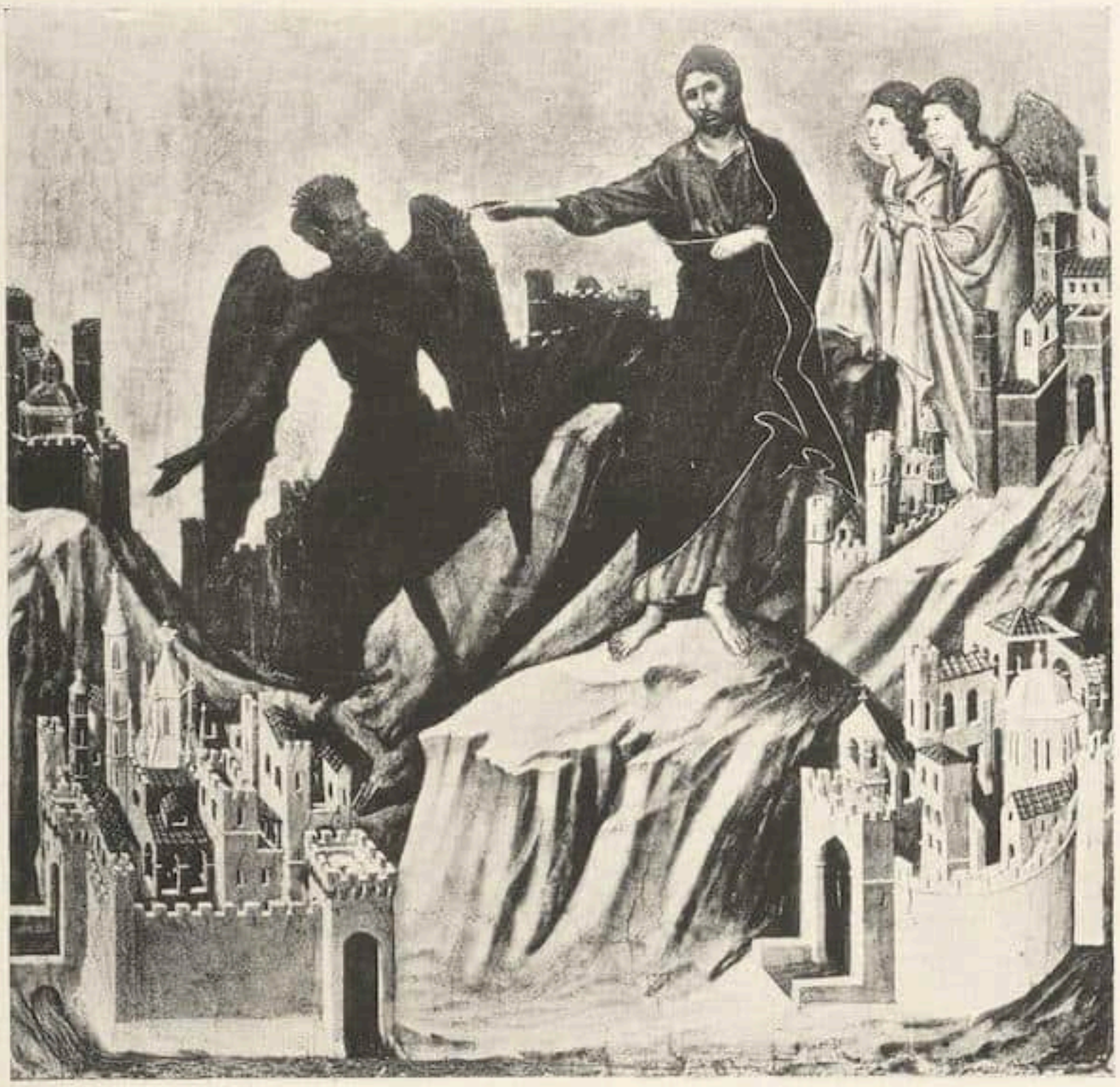
Van Dyck aber wandelt sich von neuem. Wie Rubens den Stil seines eben genannten Braunschweiger Porträts im Laufe der folgenden Jahre zu einem Stil akademisch kalter Klarheit und Glätte ausbildet, so wandelt sich in analoger Weise der junge van Dyck. Bei ihm nur folgen die Stilwandlungen jäher aufeinander. Kaum hatte er die spontane Wildheit seiner ersten Malweise zugunsten einer rationelleren, aber derb-freien Technik aufgegeben, verließ er diese schon wieder, um mit dem neuen Rubens-Stil in Wettstreit zu treten. Die vorher in raschem Impuls nebeneinandergesetzten Farbflecke werden nun in besonnener Weise zu einheitlichen Tönen verbunden. Es entsteht dadurch eine größere Glattheit der Farbfläche mit einem allerdings wärmeren Farbenschmelz als bei Rubens. Die Schatten erfahren eine leichte Aufhellung, sie modellieren mit besonderer Sorgfalt und präziser Schärfe die Formen. Die Gewandbehandlung ist oft malerisch frei, manchmal aber auch, vor allem in der Behandlung von Spitzen, zeichnerisch hart. Hier verrät sich schon, was im späteren Werk des Künstlers, vor allem in seinen religiösen und mythologischen Bildern manchmal zutage tritt: Daß nämlich der Malstil van Dycks nicht immer ganz wesensecht, stilfest und folgerichtig erscheint, sondern daß manchmal eklektische, mit dem Werden van Dyckscher Kunst nicht notwendig verbundene Züge hinzutreten. Zweifellos bildet jener Rubens am nächstenstehende »plastische Stil« des jungen van Dyck einen der Höhepunkte in seinem Porträtschaffen. Die Bildung dieses »plastischen« Stiles aus dem »robusten« Stil führt über die 1618 datierten Porträts eines älteren Ehepaares der Liechtenstein-Galerie zu den Porträts des Ehepaares de Cordes in Brüssel (unter Rubens Namen gehend) und gipfelt schließlich in dem abgebildeten herrlich schönen Frauenporträt der Sammlung del Monte in Brüssel. Im Laufe des Jahres 1619 aber tritt schon wieder eine Wandlung der van Dyckschen Kunst ein und der Inhalt einer weiteren Betrachtung mag zeigen, wie van Dyck sich von da an immer mehr von Rubens entfernt hat.

DIE VIER DUCCIOS DER SAMMLUNG BENSON

VON FRANK E. WASHBURN FREUND

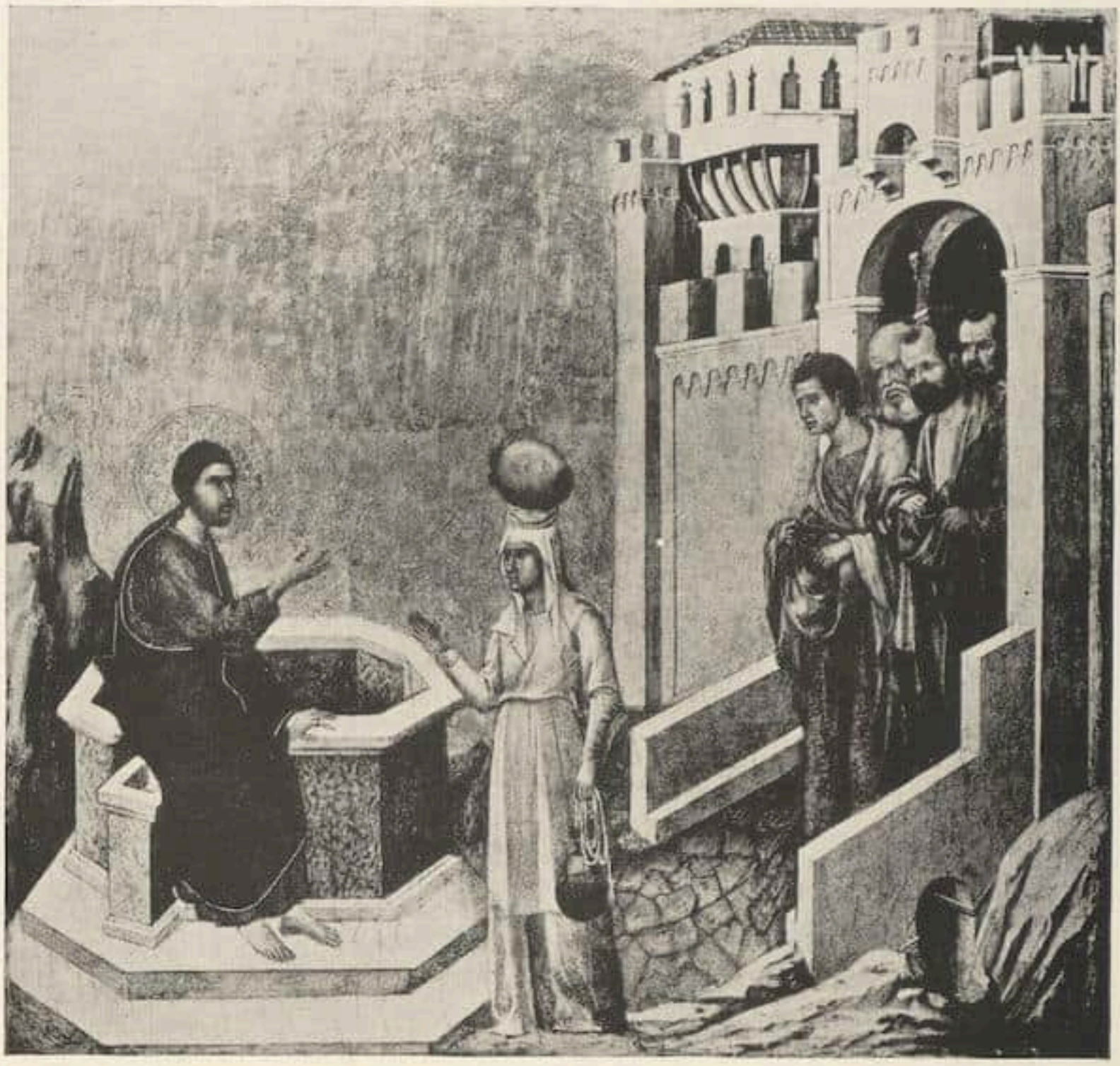
In der Sammlung Benson, die Sir Joseph Duveen im vorigen Jahre erwarb und nach Amerika brachte, befinden sich vier kleine Tafeln mit Rotgoldgrund, Szenen aus dem Leben Christi darstellend, die zu Duccio di Buoninsegnas berühmtem Hauptwerk der »Majestas«, jetzt in der Opera del Duomo in Siena, gehören. Sie zeigen den großen Frühsienesen nicht nur auf der Höhe seiner Kunst und weisen alle Merkmale dieses am Scheidepunkt byzantinischer und gotischer Kunst stehenden Meisters auf, sondern sie sind — zumal im Hinblick auf ihre ausgezeichnete Erhaltung — wahre Juwele einer einzigartigen Kunst, die sich aus der Zeit und dem Ort ihres Entstehens erklärt. In ihr verbinden sich warmes religiöses Gefühl und freudiges handwerkliches Schaffen zu einer großartigen rhythmen- und farbenfrohen Dekoration höchsten Stiles.

Das große Werk blieb leider nicht in seiner ursprünglichen Gestalt erhalten. Die meisten seiner Teile befinden sich noch in Siena. Einige Tafeln aus dem Leben Christi jedoch sind nach London (National Gallery), Berlin (Kaiser-



Duccio di Buoninsegna — Versuchung Christi

Mit Erlaubnis von Sir Joseph Duveen, New York



Duccio di Buoninsegna — Christus am Brunnen

Mit Erlaubnis von Sir Joseph Duveen, New York

Friedrich-Museum) und in die ehemalige Benson-Sammlung gewandert. Sie kamen aus dem Colle Alto im Val d'Elsa.

Von den letzteren vier Tafeln, von denen hier vor allem die Rede ist, wurde eine vor kurzem von der Galerie H. Frick angekauft, die später gemäß dem Vermächtnis dieses bekannten Sammlers der Öffentlichkeit angehören wird. Die zweite, wenn nicht gar auch die dritte, soll Mr. Rockefeller jr. erworben haben. Und die vierte dürfte inzwischen auch einen Liebhaber gefunden haben.

Diese vier Tafeln, von denen jede etwa 17 inches im Quadrat groß ist, stellen folgende Szenen aus dem Leben Christi dar: Die Versuchung; Christus und die Samaritanerin am Brunnen; die Berufung des Petrus und Andreas; und die Erweckung des Lazarus.

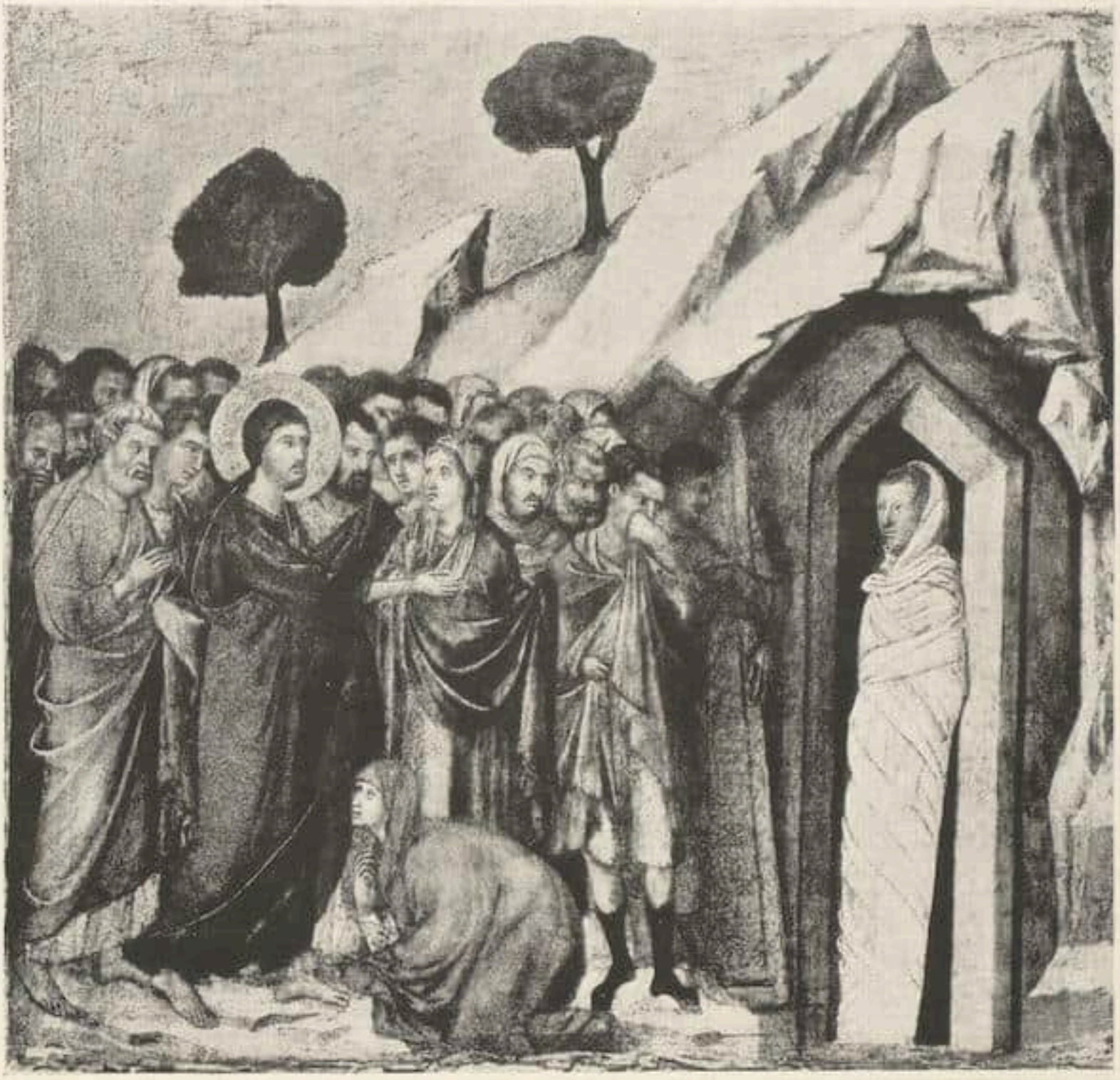
Die »Versuchung« zeichnet sich vor den anderen Tafeln durch das Phantastische ihrer Darstellung aus. In großen Silhouetten heben sich gegen den rotglühenden Goldgrund die Gestalten Christi und Satans ab, die die ganze Tafel beherrschen. Der Meister hat dieser für ihn seltenen dramatischen Szene das rechte Milieu im Aufbau der Berge und der die Reichtümer dieser Welt vertretenden Schlösser und Paläste gegeben, wobei das Größenverhältnis zwischen

Duccio di Buoninsegna — Berufung des hl. Petrus und hl. Andreas

Mit Erlaubnis von Sir Joseph Duveen, New York

den zwei Hauptfiguren und der Landschaft auffallend erscheint. Seine stärksten Wirkungen sog Duccio aus der Tradition von Byzanz her, doch zu rege war sein eigenes Wollen, zu offen auch sein eigenes Auge, als daß er sich mit der bloßen Fortführung und Veredlung dieser Tradition hätte begnügen können. In eigenartiger Weise mischen sich schon realistische Einzelzüge in seine Darstellungen wie etwa auf dem als Gruppenbild und Einordnung der Szene in ein Stück Natur gleich großartigen Gemälde der Erweckung des Lazarus, wo das Zuhalten der Nase, des dem Erweckten zunächststehenden Zuschauers, besonders auffällt. Von unerhörter Suggestion aber ist die durch sehr subtile Massen- und Linienführung bewirkte Verbindung zwischen dem Blick und der ausgestreckten Hand des Erweckers und der weißen, aus dem Rahmen der dunklen Gruft hervortretenden Gestalt des Erweckten.

Ähnlich arbeitet er — nur in der Verteilung der Massen nicht so konzentriert — in der Tafel, die Christus am Brunnen vorführt. Hier entspricht in wundervoll tiefem Seelen- wie feinstem Kunstverständnis der halberhobene rechte Arm Christi der zögernden Rechten der Samaritanerin. Aus solchen, dem elementaren menschlichen Sein sozusagen entfließenden Imponderabilien er-



Duccio di Buoninsegna — Auferweckung des Lazarus

Mit Erlaubnis von Sir Joseph Duveen, New York

blüht im Grunde die Kunst des Meisters. Auch in der Berufung des Petrus und des Andreas läßt sich dieses verbindende Element deutlich erkennen. Man hat als das neue seelische Etwas, das Duccio in die Kunst eingeführt habe, die tiefe Melancholie genannt, die vor allem sein sonst noch an byzantinische Quellen gemahnender Christus verrät. Dieses Vermenschlichen und Vertiefen tritt in der Tat in allen vier Tafeln außerordentlich ergreifend zutage. Sie alle zeigen deutlich, worauf es Duccio ankam und, im Gegensatz dazu, worauf er kein Gewicht legte: er wollte das Essentielle der dargestellten Szene als ein Seelenerlebnis geben, gekleidet in Herrlichkeit und Pracht. Das Erobern dagegen der äußeren Welt, wenn er ihr auch mit offenen Augen gegenüberstand, manche ihrer Züge übernahm und ihre sinnlichen Schönheiten wohl empfand, das war seiner Natur fremd. Daher sein geringes Interesse an Fragen der Perspektive und des Raumes, der für ihn eigentlich immer ein idealer bleibt, während er für den Schwung und den Reiz der manchmal kapriziösen »gotischen Linie«, die er durch Wiederholen, z. B. in dem Mantel Christi auf dem Versuchungsbilde, noch verstärkend betont, ein ausgesprochenes Verständnis zeigt. Zu keinem kleinen Teil steht die spätere sienesische Kunst, und nicht bloß diese, auf seinen Schultern.

ALTCHINESISCHE MALEREI

ZUR AUSSTELLUNG DER GALERIE DR. OTTO BURCHARD, BERLIN IM DÜSSELDORFER KUNSTVEREIN[1]

VON OTTO KÜMMEL

Die chinesische Töpferei hat die europäischen Sammler seit Jahrhunderten angezogen, chinesische Bronzen, Jade und Skulpturen haben wir immerhin vor einigen Jahrzehnten entdeckt, der chinesischen Malerei geht der europäische Liebhaber immer noch achtungsvoll, aber entschieden aus dem Wege — wenn er ihr überhaupt begegnet. Nur der Bezeichnung eines Sung- oder Yüan-Meisters wird allenfalls die schuldige Reverenz erwiesen, und ein löblicher Enthusiasmus steigert sich gelegentlich zu einem schönen, aber schwierigen Glauben an ein T'ang-Meisterwerk empor. Es ist aber ein ziemlich wunderlicher Zustand, daß uns chinesisches Gerät, das schließlich doch nur sinnlich, durch die Schönheit von Form und Farbe, wirkt, so viel mehr sagt als die Malerei, die eigentliche Ausdruckskunst. Der Chinese selbst jedenfalls urteilt ganz anders. Wir haben allerdings durchaus keinen Grund ihm blind zu folgen, denn er wird von seiner Überlieferung beinahe erdrückt und hat zu fragen und zu prüfen noch nicht wieder gelernt. Erst in neuester Zeit beginnen einzelne Chinesen, den Entdeckerfahrten der traditionslosen Europäer in die Gefilde ihrer eigenen Kunst mit erstauntem Interesse zu folgen. Aber die Chinesen brauchen sich keineswegs wie einst die Italiener, ihre Kunst von Ausländern entdecken zu lassen, denn sie haben sich selbst seit sehr langer Zeit sehr gründlich, wenn auch einseitig mit ihr beschäftigt. Daß ihnen die Malerei neben der eng mit ihr verbundenen Schriftkunst an erster Stelle steht, ja einzig als Kunst gewertet wird, könnte uns also immerhin nachdenklich stimmen. Die Tatsache selbst stellt ein Blick über die chinesische Kunstliteratur fest: hunderte von Werken mit tausenden von Bänden behandeln die Malerei und Schrift, als deren Träger auch die Sakralbronzen in erster Linie geschätzt werden, während die Schulmappe eines ABC-Schützen faßt, was jemals über Töpferei, Jade oder Skulptur geschrieben worden ist. Noch krasser erscheint dieses Mißverhältnis, wenn wir von den Werken zu den Persönlichkeiten gehen, die sich in ihnen offenbaren. Das chinesische Gerät, auch die Skulptur, ist so gut wie namenlos; vermutlich würde selbst die sorgfältigste Durchsicht der chinesischen Literatur und der Bezeichnungen von Kunstwerken nicht mehr als ein kleines Hundert von Töpfern und Bildnern an den Tag bringen — und die meisten von ihnen werden ihrer gewerblichen Tätigkeit als Unternehmer und Fabrikleiter die Ehre einer Erwähnung verdanken. Ein einziges umfängliches Werk verzeichnet dagegen an die dreißigtausend Maler allein aus den drei Jahrhunderten der Ming. Allerdings hat sich so gut wie jeder Chinese von Bedeutung in das chinesische Pantheon auch hineingemalt, mit Ausnahme einiger analphabetischer Kriegsgurgeln, die allein der Degen zur Höhe geführt hat. Schon ihre Söhne aber pflegen dem Zauber des Pinsels rettungslos zu verfallen. Es ist allerdings in China nicht sonderlich schwierig, dieser Versuchung zu erliegen, denn das Werkzeug und das Material des Malers liegen dem gebildeten Chinesen jeder-

[1] Der obige Beitrag ist dem Vorwort des Katalogs entnommen, der die Ausstellung in Düsseldorf wie die im Juni bei Paul Cassirer stattfindende Ausstellung begleitet.

zeit zur Hand — Schriftkunst und Malerei stehen von Anfang an in engster Gemeinschaft und sind im Laufe der Jahrhunderte beinahe eins geworden. Selbst die Kult- und die dekorative Malerei, die naturgemäß besonderen Gesetzen folgen, sind von den Gesetzen der Schreibkunst mindestens abhängig. Diese unlösbare technische und künstlerische Verbindung von Malerei und Schriftkunst hat der chinesischen Malerei ihre stärkste künstlerische Kraft gegeben — eine Freiheit des Ausdruckes, die der Fesseln des Stoffes fast völlig ledig geworden ist. Für die edelste Malerei Chinas bedeuten die Naturformen nicht viel mehr als die Töne für die Musik, und auch sie »könnte gewissermaßen, auch wenn die Welt gar nicht wäre, doch bestehen«, wie Schopenhauer von der Musik sagt. Nicht allzu viele Europäer aber werden einer so frei schöpferischen, so wenig nachahmenden Kunst gewachsen sein. Auch das modern-europäische Herumtasten nach einer nicht nachahmenden Bildnerei, zu dem ästhetische Theorien, nicht künstlerische Notwendigkeiten geführt haben, hat uns das Verständnis dieser einzigen reinen Ausdruckskunst nicht erleichtert. Es reicht wohl für die Bilder der Sung- und Yüan-Meister, vor allem ihre unserem Empfinden besonders nahestehenden Landschaften, in denen zum ersten Male, Jahrhunderte früher als in Europa, die stumme Natur eine ergreifende Sprache gefunden hat, — die uns aber fast nur in mehr oder weniger fabrikmäßigen Kopien zugänglich sind. Es versagt in der Regel vor den malerischen Selbstoffenbarungen der jüngeren Meister, die nach einem Maler und Ästhetiker des 12. Jahrhunderts nicht eine Naturstimmung, sondern die Stimmung des Künstlers wiedergeben wollen. Gerade ihre Werke aber wirken auf den, der in ihr Geheimnis eingedrungen ist, mit der seltsamen und beinahe erschütternden Unmittelbarkeit ergreifender Bekenntnisse. Eine so zurückhaltende Kunst verlangt freilich eine Hingebung, die nur wenige Europäer aufbringen werden.

Einer starken, lockenden, sinnlichen Wirkung wie die europäische Malerei sind die ostasiatischen Gemälde allerdings überhaupt unfähig. Die bescheidene Technik der Wasserfarben, häufig allein der schwarzen Tusche, steht in starkem Gegensatze zu dem Aufwande der Tempera- und Ölmalerei, deren Geist auch unsere Aquarellmalerei beherrscht. Dafür gibt die Technik und der erfreuliche Malgrund — Papier und Seide — der chinesischen Malerei die herrliche Freiheit, die in Europa nur die Handzeichnung und die Graphik kennt, vom Grunde soviel freizulassen, wie nötig oder vielmehr möglich ist, also immer nur das zu sagen, was gesagt werden muß. Ähnlich verhalten sich die flachen Stoffeinfassungen zu den wuchtigen Profilen unserer Bildrahmen. Fest gerahmte Gemälde, am häufigsten Schriftgemälde, schmücken freilich nicht selten die Zimmer oder hängen als Votivbilder in den Tempeln, aber der Rahmen erreicht nie den Glanz, die Schwere und Massigkeit wie bei uns. In der Sammlung ist die Form nicht vertreten. Die Regel ist das Rollbild mit Stoffeneinfassung in den beiden Typen, für die sich die japanischen Bezeichnungen Kakemono und Makimono eingebürgert haben, zwei wundervoll bequemen Formen, die dem chinesischen Galeriebesitzer die meisten Sorgen seines europäischen Leidensgenossen ersparen. Denn eine große Sammlung findet in kleinem Raume Platz. Das Hängebild, Kakemono, unterscheidet sich von dem europäischen Tafelbild nur durch seine Fähigkeit zu verschwinden und seine leichte Rahmung. Das

Unbezeichnet. Der Dichter Lin Pu (965—1026) mit einem Freunde in offenem Landhause, Kraniche, Kiefern, hinten Kloster in Felslandschaft

Aus der Ausstellung Altchinesischer Malerei bei Dr. Otto Burchard, Berlin und Düsseldorf

Makimono, eine niedrige, aber lange Rolle, die nicht aufgehängt, sondern auf einem Tische liegend, in der Regel stückweise betrachtet wird, ist Ostasien eigentümlich. Sie ist die älteste Form des tragbaren Bildes, wahrscheinlich aus den Wandbildern abgeleitet, gewissermaßen eine abgelöste und verkleinerte Wandmalerei, die am Beschauer vorbeizieht, anstatt von ihm abgeschritten zu werden. Dieses Element der Bewegung hat für die Makimonoform eine wesentliche ästhetische Bedeutung. Es hat auch zur Ausbildung ganz eigener perspektivischer Konventionen geführt, die weit über die selbstverständlichen künstlerischen Freiheiten der als Einheit zu überschauenden Bilder hinausgehen. Die besinnlichste von allen Formen, das Bilderalbum, ist erst in der Mingzeit ausgebildet worden. In der Sammlung erscheint sie nicht, da die einzelnen Blätter nach europäischer Art aufgelegt sind.

Die Kultmalerei, die in vieler Beziehung eine Sonderstellung einnimmt, vertreten in der Sammlung nur zwei sogenannte Totenbilder, Bildnisse, die gewissermaßen als Stellvertreter der Toten die ihnen gewidmeten Kulthandlungen und symbolischen Gaben entgegennehmen sollen. Daß ihnen der größte erreichbare Schein der Wirklichkeit gegeben wurde, erklärt sich aus ihrer Bestimmung. Sie haben ihre volle Ausbildung daher erst erfahren, als die europäische Malerei mit Matteo Ricci ihren Einzug in China gehalten hatte, und können als ihr chinesischer Ableger gelten. Sie wurden nach bestimmten Vorschriften in konventionellen Formen ziemlich handwerklich hergestellt. Die mit den persönlichen Rangabzeichen zusammen eingesetzten individuellen Köpfe offenbaren aber selbst in dieser nicht sehr erfreulichen europäisch-chinesischen Mischkunst eine Kraft individueller Charakteristik, die bei den besten Werken zu beinahe holbeinscher Schärfe gesteigert ist.

Die Vereinigung einer ganzen Sammlung von Meisterwerken chinesischer Malerei kann auch in China nur in jahrelanger Arbeit und mit dem Aufwande sehr großer Mittel gelingen. Die im folgenden beschriebene Sammlung macht denn auch auf solche Ehrentitel keinen Anspruch, obwohl mancher Name von Klang in ihr erscheint. Die malerische Technik Chinas fordert den Kopisten geradezu heraus, gibt aber der Kopie einen völlig anderen Charakter als den mühseligen Nachbildungen europäischer Gemälde. Der lebendige und freie Pinselstrich zwingt auch den Kopisten zu einer Freiheit der Behandlung, die unserer Kopistenarbeit versagt ist. Eine Kopie ist in jedem Falle eine Paraphrase, oft beinahe eine Phantasie über das gegebene Thema, nicht viel anders als die Kopien von der Hand Rembrandts oder Rubens', die wir besitzen. Übrigens haben auch die bedeutendsten chinesischen Meister ihren Ruhm nicht selten in Kopien gesucht. Ein großes Original eines großen chinesischen Malers steht allerdings auch nach chinesischem Urteile allem voran und wird entsprechend geschätzt — und bezahlt. Aber es gibt Kopien, die ihnen in sehr geringem Abstande folgen. Wie bei den Originalen kommt hier alles auf die Qualität an. Bezeichnungen und Stempeln freilich wird keine viel größere Beachtung geschenkt als von einem kritischen Europäer den Schildern an den Gemälden unserer Museen. Der Chinese sieht das Bild selbst an — in wunderlichem Gegensatze zu dem europäischen Sammler, der seit einiger Zeit zur Anbetung, nicht der Bilder, sondern der Expertisen übergegangen ist.

Unbezeichnet. »Wieder daheim« Der Dichter T'ao Yüan-ming (365—425) auf dem Heimwege

Aus der Ausstellung Altchinesischer Malerei bei Dr. Otto Burchard, Berlin und Düsseldorf

RUNDSCHAU

ITALIENISCHE BILDER IM NEW YORKER KUNSTHANDEL

In den schönen Räumen ihrer New Yorker Filiale, die die Münchner Kunsthandlung A. S. Drey in der 5. Avenue eröffnet hat, sah man vor kurzem ein 61×77 cm großes Hausaltärchen des in Amerika bereits mit mehreren Werken vertretenen Florentiner Malers Neri di Bicci. Bilder von ihm sind u. a. in der Jarves-Sammlung der Jale-Universität, in der John C. Johnson-Sammlung in Philadelphia, im Detroiter Institute of Arts (ein großes Altarbild aus der Basilica Santo Spirito in Florenz mit dem Tobias und den Erzengeln) und bei Colonel Michael Friedsam zu finden. Das Dreysche Bild (Abb.) ist ein typisches Werk dieses für seine Zeit zwar hyperkonservativen, ja reaktionären, dafür aber technisch glänzenden Meisters. Die Figuren des Dreyschen Bildes sind mit ihrem etwas ausgeprägten Kinn, den schwergebildeten Nasen und ein wenig starren Blicken charakteristische Gebilde dieses interessanten Künstlers, der dem Geschmacke amerikanischer Sammler sicherlich sehr entgegenkommt.

In der früher bereits erwähnten Ausstellung venezianischer Malerei bei Agnew in deren New Yorker Galerie war auch das Bildnis eines jungen Venezianers von Andrea Solario zu sehen, das diesen Meister auf das glänzendste vertrat (Abb.). Es ist ganz auf den Gegensatz von tiefem, meisterhaft behandeltem Schwarz in Kleidung und Hintergrund und dem blühenden Inkarnat mit dem Blau der Augen wie dem von spielenden Lichtern durchsetzten Goldhaar gestellt. Die Modellierung der Züge, des feingeschwungenen Mundes, der kräftigen Nase und des festen Kinnes sowie die Monumentalität des Bildnisses erweisen Solario als den wahren Schüler des Giovanni Bellini und des Antonello da Messina. Das Gemälde gehört offenkundig der venezianischen Periode Solarios an und ist mithin im Anfang der 90er Jahre des 15. Jahrhunderts entstanden. Es kann in der Behandlung der Figur und des Gesichtes mit dem Bildnis des Christoforo Longono in der Londoner National Gallery verglichen werden. Seine Größe ist 12 × 10½ inches und seine Erhaltung vorzüglich. Es stammt aus der Samm-

I-chai — Aus einem Album von zwölf Landschaften

Aus der Ausstellung Altchinesischer Malerei bei Dr. Otto Burchard, Berlin und Düsseldorf

Neri di Bicci — Thronende Madonna mit Heiligen

Mit Erlaubnis von A. S. Drey, New York

lung des Earl Leconfield of Petworth Park. Das hier abgebildete Gruppenbild der Madonna mit dem Jesusknaben und dem jugendlichen Johannes dem Täufer, das in ungereinigtem Zustande kürzlich auf einer New Yorker Versteigerung als von einem „Schüler Michelangelos" stammend von Mr. Arthur Goetz erworben wurde, hat sich nach sorgfältiger Reinigung als ein unzweifelhaftes und ganz besonders schönes Werk des Bronzino herausgestellt[1]. Seiner ganzen Art nach muß es wie die von Victor Lazaroff im „Jahrbuch für Kunstwissenschaft 1923" veröffentlichte Madonna Bronzinos der Stroganoff-Sammlung etwa der Mitte der 50er Jahre des 16. Jahrhunderts angehören. Man spürt nicht nur in der Komposition mit ihrem gefälligen Aufbau und der deutlichen Klarheit und Offenheit aller Formen (Vasaris Ausspruch vom „relievo straordinario", den er von einer Madonna Bronzinos brauchte, trifft auch hier den Kern) sondern auch im interessanten Spiel der Kontraposte den begeisterten Anhänger Michelangelos.

Die Farben in ihrer Frische und Helligkeit mit dem zarten Elfenbeinton des Inkarnates sind typisch für Bronzino. Von besonderer Schönheit ist auch die großartig konzipierte Landschaft. Darin läßt sich Pontormos Lieblingsschüler und Nachfolger deutlich erkennen. Das Gemälde ist $19^1/_2 \times 25$ inches groß und von ganz hervorragender Erhaltung.

Freund

[1] Das Bild ging inzwischen in den Besitz der Galerie Ehrhard & Co., Berlin über.

GOYA-FEIER IN MADRID

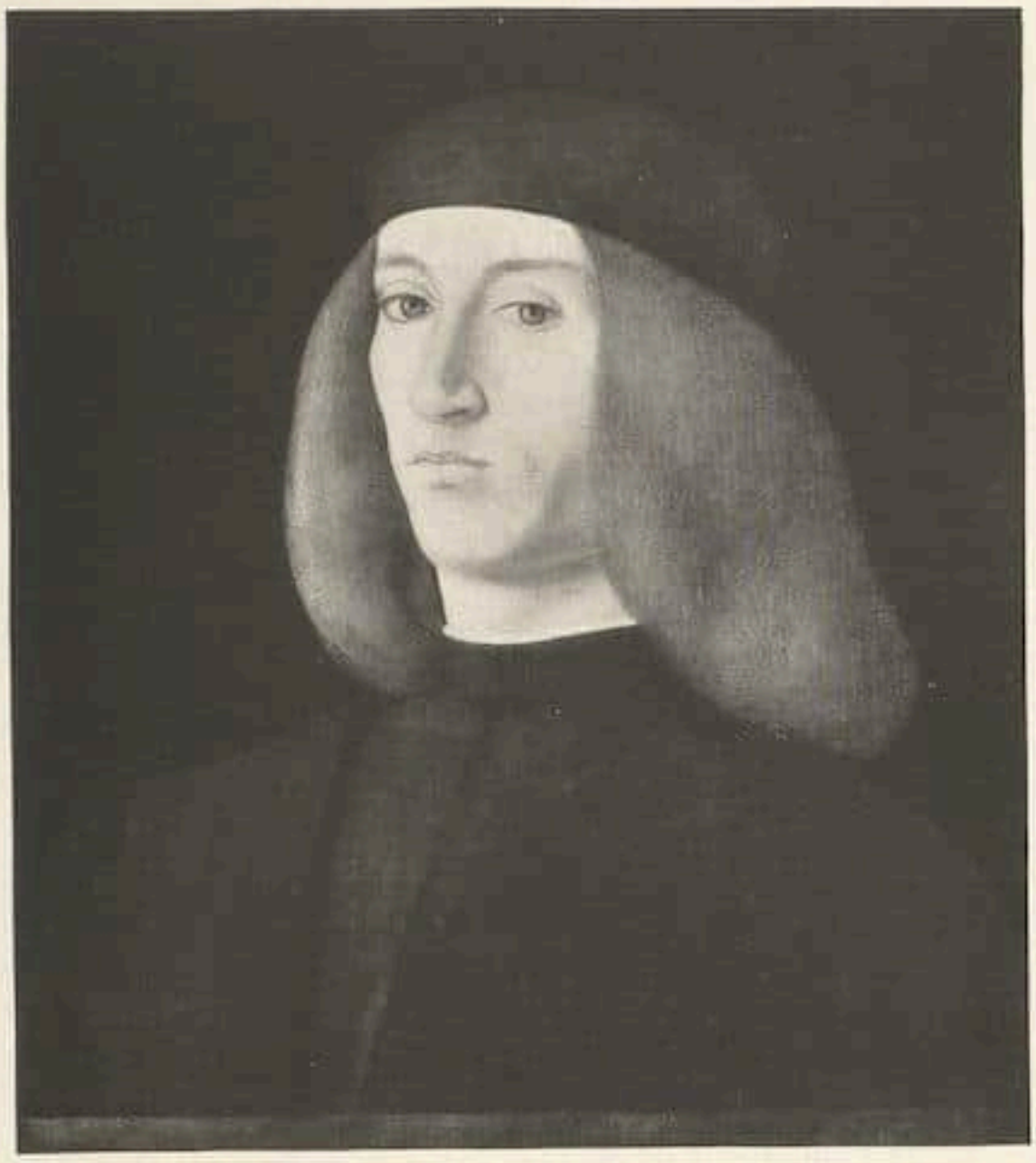
Die Veranstaltung verschiedener, einander ergänzender Ausstellungen, anläßlich der Zentenarfeier des Todestags Goyas (16. April 1828) in Madrid, sowie die aus dem gleichen Grund vorgenommene Neuordnung einiger schon vorhandener Sammlungen kann als ein künstlerisches Ereignis allerersten Ranges bezeichnet werden, und man muß zugeben, daß der auf diese Weise gewonnene Eindruck von der Vielseitigkeit und der geradezu übermenschlichen Schaffens- und Gestaltungskraft dieses gewaltigen Geistes einfach überwältigend ist.

Das Prado-Museum hatte den bedeutendsten Gemälden, die es von diesem Meister besitzt, der Zahl nach etwa 40, bei der in den letzten Jahren vollzogenen Umgestaltung der Sammlungen am Ende der der spanischen Kunst gewidmeten Hauptgalerie einen Ehrenplatz ein-

Bronzino Madonna

Mit Erlaubnis von Arthur Goetz, New York

geräumt. Augenblicklich ist in unmittelbar daneben gelegenen Sälen, die bis jetzt den holländischen Tier- und Landschaftsmalern zugewiesen waren, eine Ausstellung von 92 von Goya gemalten Bildern — unter ihnen eine Reihe von fast unbekannten Porträts allererster Güte — eröffnet worden, die nicht dem Museum gehören, sondern fast ausschließlich aus Privatbesitz stammen und zu denen unter anderen der königliche Hof und der Louvre beigesteuert haben. Eine weitere Überraschung besteht darin, daß einige recht unfreundliche Räume des Erdgeschosses, in denen alles, was sonst noch an Werken des aragonesischen Malers vorhanden ist, in geradezu unwürdiger Weise aufgestapelt und zusammengepfercht war, ausgeräumt worden sind und dieser Kunstbesitz nunmehr seinem Wert entsprechend zur Geltung kommt. Die bekannten Teppichentwürfe, die aus der Jugendzeit des Meisters stammen und bis jetzt durch einen unangenehm rotbraunen Hintergrund stark in ihrer Wirkung beeinträchtigt wurden, sind in drei lichtvollen Sälen untergebracht, die sich an die neben der Skulpturengalerie gelegene Abteilung der Franzosen des 17. und 18. Jahrhunderts anschließen und dort in die im Geschmack der Entstehungszeit in weiß und gold gehaltene Wandbekleidung eingelassen sind. Man könnte meinen, in dieser neuen, dem Charakter der Malerei entsprechenden Aufmachung tatsächlich bis jetzt noch nie gesehene Bilder vor sich zu haben. Im oberen Stockwerk aber betritt man durch einen sehr geschmackvoll und stilgerecht mit Porträts von Rafael Mengs ausgestatteten Raum einen Saal, in dem ungefähr 500 Zeichnungen von Goya vereinigt sind. In einem Kabinett daneben befinden sich Skizzen von einigen der bedeutendsten seiner älteren Zeitgenossen und Vorgänger, namentlich von Tiepolo, Mengs und Bayeu. Auf der anderen Seite aber sind jene in merkwürdig dunklen Farben gemalten Visionen und Phantasien untergebracht, mit denen der vereinsamte und taub gewordene Greis sein Landhaus am Manzanares, die „Quinta del Sordo", ausgeschmückt hatte. Es klingt fast unglaubwürdig, daß es die gleiche Hand gewesen sein soll, die die harmlos heiteren Szenen der Wandteppiche gemalt hat — die vollkommen



Andrea Solario. Bildnis eines jungen venezian. Edelmannes
Mit Erlaubnis von Th. Agnew & Sons, New York

den Stempel des 18. Jahrhunderts tragen — und diese schwermütigen Grübeleien, die in Technik und künstlerischer Auffassung ihrer Zeit um Menschenalter vorauszueilen scheinen. Eine wichtige Ergänzung zu der sehr vollständigen Sammlung von Zeichnungen im Prado ist eine von der Gesellschaft spanischer Kunstfreunde (Amigos del Arte) im Bibliothekspalast veranstaltete graphische Ausstellung, die das Gesamtwerk des Meisters an Radierungen, sowie einige Lithographien (eine gerade damals neu entdeckte Technik) umfaßt. Der Vergleich ist im höchsten Grade interessant, in vielen Fällen den gleichen Gegenstand in verschiedener künstlerischer Ausführung wiederzufinden.

Auch die Kunstakademie von San Fernando hat den Anlaß wahrgenommen, um ihren wertvollen, aber seit langer Zeit ziemlich vernachlässigten Kunstbesitz neu zu ordnen. Bei dieser Gelegenheit ist für Goya ein eigener, in seiner Ausstattung mit zeitgemäßen Skulpturen und Möbeln sehr harmonisch wirkender Raum entstanden, der ein Dutzend Originalgemälde enthält. Gleichzeitig aber kommt der bedeutendste Schüler des Meisters, Vicente Lopez, zu Ehren, der, wenn er auch den Lehrer nicht erreicht, immerhin dessen Erbschaft als Porträtmaler würdig übernommen hat. Das beweist eine Anzahl ausgezeichneter, aus der Zeit Ferdinands VII. († 1833) und der diesen überlebenden Regentin Maria Cristina stammender Bildnisse, die neuerdings eine geschlossene Gruppe bilden.

Daneben hat die bekannte Madrider Zeitung „ABC" in ihren Redaktionsräumen eine der bedeutendsten Privatsammlungen der Hauptstadt, die des Kunstkritikers José Lazaro, ausgestellt, die etwa 30 Gemälde von Goya, sowie eine große Anzahl Lithographien, Autogrammen, Zeichnungen und Radierungen des Künstlers besitzt. Vor allem kommen hier die Künstler zu Wort, die als Goyas Vorgänger und Nachfolger gelten, unter denen von der älteren Generation Tiepolo, Mengs und Bayeu, von der jüngeren der soeben erwähnte Lopez und die zwei Lucas (Vater und Sohn) zu nennen sind.

Zum Schluß sei nur noch erwähnt, daß in der volkstümlichen, unweit vom Nordbahnhof, an einem beliebten Spazierweg am Manzanares gelegenen Kirche „San Antonio de la Florida"

Asselin — Liseuse

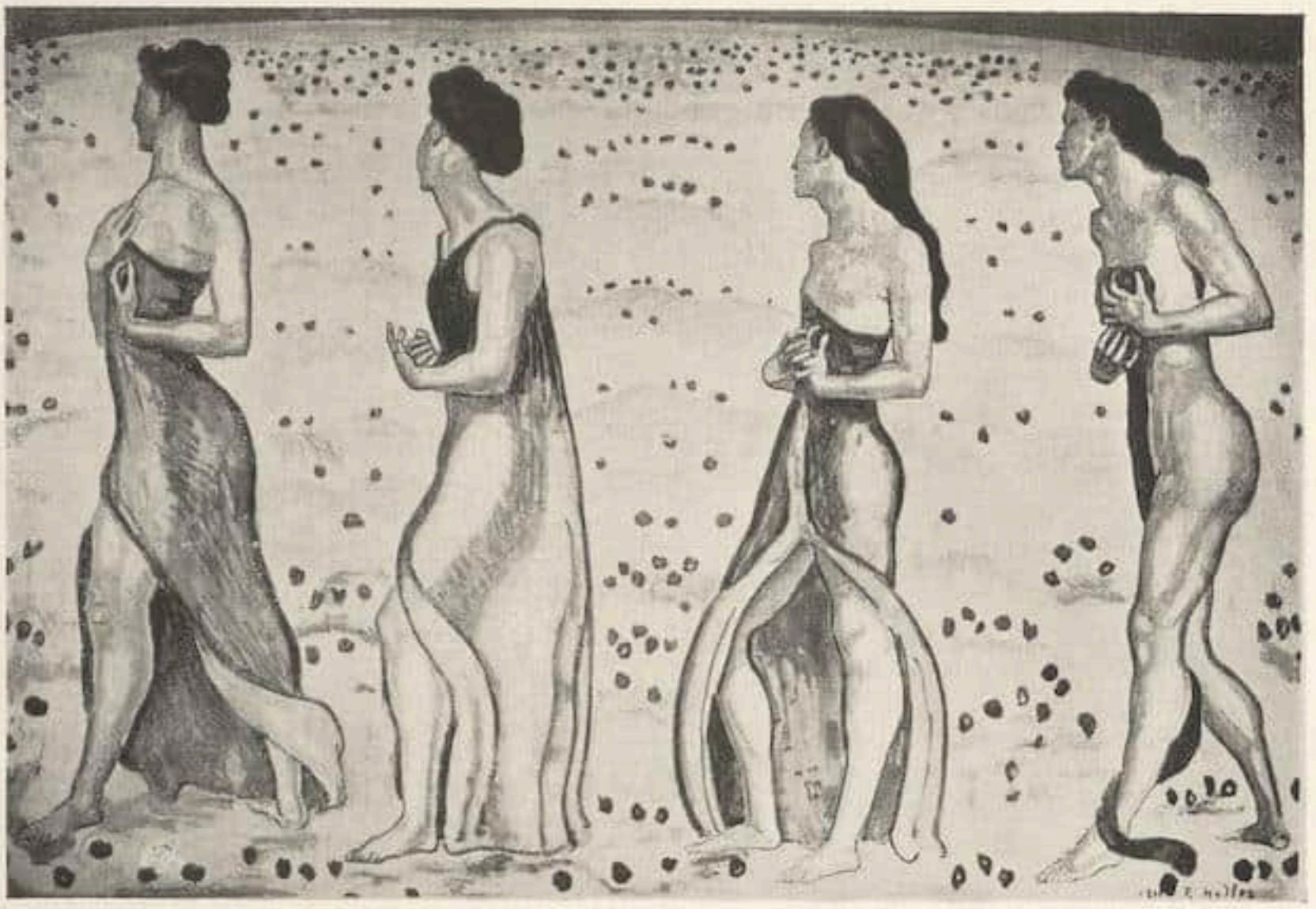
Aus der Ausstellung französischer Malerei im Kunstsalon H. Abels in Köln

am Sonntag vor dem Todestag die letzte Messe gelesen worden ist. Nachdem die bereits vor 40 Jahren aus Bordeaux nach Spanien überführte Leiche des Künstlers vor dem Hauptaltar ein Grab erhalten hat, wird die Kirche fortan nur noch als Mausoleum des großen Toten und als Nationalheiligtum fortbestehen. — In ähnlicher Weise wird der im Norden Madrids gelegene „Palacete de la Moncloa", der Eigentum der durch Goyas Palette berühmt gewordenen Herzogin von Alba war, als Denkmal einer mit mancherlei Anekdoten ausgeschmückten Episode im Leben des Malers erhalten bleiben und im Stil der Zeit eingerichtet.

Es muß bei dieser Gelegenheit besonders anerkannt werden, mit welchem ausgezeichneten und künstlerisch feinem Geschmack Spanien seinen großen Sohn geehrt hat; zugleich aber soll darauf hingewiesen werden, daß seit einer Reihe von Jahren die Gesellschaft der „Amigos del Arte", der neben anerkannten Fachleuten auch zahlreiche Mitglieder der höchsten spanischen Aristokratie angehören, durch jährlich sich wiederholende Ausstellungen von Kunstwerken aus Privatbesitz anregend und geradezu bahnbrechend gewirkt hat. A. D.

MÜNCHNER AUSSTELLUNGEN

Bei Caspari sieht man eine Kollektivausstellung des Malers Arnthal, der einige Zeit in München lebte. Die Arbeiten bezeugen mehr als bloßen Geschmack. Hielten sie sich früher gelegentlich zwischen Seewald und Mense, ohne unselbständig zu sein, so laufen sie neuerdings manchmal in Richtung etwa Levys, doch wiederum nicht ohne eigene Haltung. Die melodisch wogenden, blond ausschwingenden Hügellandschaften leuchten in dieser Kollektion am meisten ein und verlassen letzte, noch dekorative Reste. Enttäuschend die Arbeiten von H. von Habermann jr., ebenfalls bei Caspari zu sehen. Virtuose Helldunkelstudien mit großem, äußeren Geschick dramatisiert, aber ohne neue, wertvollere Töne der Zeit. Im Kunstsalon Hiller zeigte sich R. Trumpp mit Malereien. Es ist weder etwas für noch gegen diese Malereien vorzubringen. Jedenfalls bleibt nicht einzusehen, warum dieser junge Mediziner (Sohn des bekannten Kinderarztes) beruflich zur Malerei übergehen sollte, die weit originellere Menschen schon nicht leben und nicht sterben läßt. Man möchte wünschen, daß diese Kunst hier höchstens als Laienmalerei und in den Musestunden ausgelebt werde. Bei den Juryfreien Henning, Panizza, K. Schaefer, Schwarzkopf, Tinti: einige junge Süddeutsche. Ich möchte am ehesten Henning, eher aber Panizza herausheben, dessen Landschaften dann am fesselndsten, wenn sie sich in konstruktiver Klarheit in die Tiefe strecken und leuchtend kräftig in der Farbe sind (Hafen in Arbe, Bora, Kanal). Erfreulicheren Durchschnitt als in letzter Zeit



Ferdinand Hodler — Die Empfindung

Aus der Hodler-Ausstellung der Galerie Flechtheim, Berlin / Mit Genehmigung des Verlages Rascher & Cie., Leipzig und Zürich

zeigt die graphische Ausstellung der Neuen Sezession (Kunstverein). Das malerisch Expressive und die neue Sachbetonung gehen hier allerhand Kreuzungen ein, die den verschiedensten Parteiungen zugute kommen. (Es schadet nichts, daß von ästhetenhaften Zwischenräumen abgesehen und lieber Vieles in dicht gedrängter Folge ausgebreitet wurde.) Eberz „Hof" bemerkenswert, weil er bei derartigen Dingen dekorativ „mystische" Bildmittel abstreift. Lauterburg müßte weiterhin Themen behandeln, wo die Phantastik nicht ins gegenständliche Häufen oder Pointieren abgleiten kann. Unold sollte den Holzschnitt meiden. Teutsch die Menschengestalt so entschematisieren, wie es ihm bisweilen bei der reinen Landschaftszeichnung gelingt. Lasser den Holzschnitt ebenfalls meiden und immer wieder um das Trapez- und Tanzweib kreisen, das ihm bisher die besten Formulierungen ablockte. Seewald zeichnet Menschenleiber und Köpfe möglichst kalligraphisch, beinah wie Hubbuch neuerdings. Kanoldt gewinnt der sachklaren Formabtastung neue menschlichere Reize ab, in seiner Hiddenseegraphik und zwei ausgezeichneten Frauenköpfen, Klänge, die menschlicher anmuten und über das Artistische, das einige seiner letzten Arbeiten zeigten, hinausgehen. W. Heise sollte die Nahbetrachtung der Formenunendlichkeit der Pflanzenwelt weiterhin auskosten, wobei er oft reizvoll in seiner präzisen Formbezeichnung bleibt, während er bei andrer Thematik meist strauchelt, literarisch oder dekorativ wird. Die Gegenstandsphantastik von O. Neumann müßte bei äußerem Können noch tiefer eingreifen. Nicht reizlos sind die dämonischen Skizzen von W. Thöny. Nückel hat präzise gute Momente, Eugen Croissant ist ein Landschafter von Geschmack, der den weithin tragenden Bodenschwellungen geruhig nachgeht. Franz Dolls Beharrlichkeit ist auch in Radierungen gediegen. Kitt, Voh, Pietschmann, Alb. Burkart, Elisabeth Springer, Zerbe seien genannt. Man sieht, daß allerhand neue Namen auftauchten. Nicht vergessen sei, daß das Graphische Kabinett uns herrliche van Goghzeichnungen aufwies, die zuvor bei Wacker in Berlin gezeigt worden waren, und noch weniger die reizvolle Neuordnung der Dürerbestände in der Alten Pinakothek. Roh

DÜRER-AUSSTELLUNG IN MOSKAU

Die seitens des Kupferstichkabinetts des Moskauer Museums der Schönen Künste zur Jubelfeier arrangierte Dürer-Schau, welche dem gra-

phischen Werk des Meisters gewidmet ist, präsentiert sich geradezu imposant und ist für die Popularisierung seiner Kunst beim breiten russchen Publikum von nicht zu unterschätzender Bedeutung. Das Moskauer Kupferstichkabinett war, dank der in seinem Besitz befindlichen einstigen Sammlungen Rjumin, Savostjanov, Mosolov und Basnin, in der Lage, fast sämtliche Kupferstiche Dürers in oft ausgezeichneten Abdrücken auszustellen, und sehr reichlich war auch das Holzschnittwerk vertreten. Eine einzige Originalzeichnung Dürers — das von Prof. A. Sidorov kürzlich in den „Jahrb. d. Preuß. Kunstsammlungen, Bd. 48, Heft IV, publizierte Blatt — bildet einen besondern Anziehungspunkt inmitten einer Gruppe von Faksimilereproduktionen, an welche sich auch eine ikonographische Abteilung reiht. Zu erwähnen ist auch der umfassende Katalog mit einleitenden Aufsätzen von Prof. N. J. Romanov und Prof. A.A. Sidorov. P.E.

DRESDEN

Die Galerie Arnold zeigt zum ersten Male seit langer Zeit ältere Bilder, vorzugsweise aus der vlämischen Schule, daneben einige Holländer und Italiener. Eine schöne Madonna in der Art des Gossaert, eine Madonna des J. v. Scorel, Stücke von Weenix, F. van Mieris, de Vadder, D. Teniers, A. Ostade u. a. Auffallend eine „Flucht nach Ägypten" aus Tirol (um 1500) und ein „Weibliches Bildnis" von Nic. Neufchatel, der in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Nürnberg lebte. W.G.

STETTIN

Die Norddeutsche Ausstellungsvereinigung veranstaltet im Städtischen Museum vom 6. Mai bis zum 3. Juni eine Ausstellung, die neben Arbeiten von jungen Stettiner Künstlern wie Wilhelm Bormes, Gustav Milling, Wilhelm Ohm, Paul Reissert und dem Plastiker Kurt Schwerdtfeger Werke von Dix, Dreßler, Fritsch, Groß, Paul Holz, Hermann Huber, Karl Hubbuch, Klee, Werner Laves, Schlemmer, Schlichter, Wilhelm Schmid, Adalbert Trillhaase, Hans Troschel und Anderen zeigt. Die Zusammenordnung umschreibt jedenfalls ein Programm. W

STUTTGART

Das Kupferstichkabinett (Museum der bildenden Künste) zeigt während der Monate Mai und Juni eine Ausstellung von Handzeichnungen von Professor Adolf Hölzel, der am 13. Mai seinen 75. Geburtstag feierte.
Die ausgestellten Zeichnungen umfassen vorwiegend Arbeiten der letzten fünf Jahre, darunter Entwürfe für Glasfenster im Stuttgarter Rathaus: reife Früchte der formprägenden und bildaufbauenden Problemstellung, der Hölzel sich früher als andere mit voller Selbständigkeit wegsuchend zugewandt hat. Ba

Emil Lugo — Priengrund. Pastell

Aus der Ausstellung Emil Lugo in der Ludwigs-Galerie Otto H. Nathan in München

Harunobu Historienbild. 1765 (77,4×55,2 cm)
Versteigerung der Sammlung Straus-Negbaur am 5. und 6. Juni bei Paul Cassirer, Berlin

SAMMLER UND MARKT

VOM MÜNCHNER KUNSTMARKT

Auch in diesen Wochen, in denen noch große Bestände deutschen Kunstgutes auf dem amerikanischen Markt festgehalten sind, können die führenden Münchner Kunsthandlungen reiche Schätze vorweisen. Am besten ist in München die alte Malerei vertreten. Von der Zeit der Primitiven bis zur Hochblüte des Barock finden sich erlesene Proben aus fast allen europäischen Malerschulen.

Da ist bei Julius Böhler neben einigen italienischen Primitiven die prachtvolle thronende Madonna von Botticelli, ein Jugendwerk des Künstlers. Von schwarzem Grund hebt sich leuchtend der goldfarbige, reich ornamentierte Thron ab, der wiederum den Hintergrund bildet für das matte Blau des Mantels der Madonna und das glühende, tiefe Rot ihres Kleides. Von ähnlicher Kultur der Farbe und von einer tiefgehenden seelischen Charakteristik ist das männliche Porträt des Andrea del Sarto. Eine Reihe hochwertiger holländischer Bilder schließt sich an die Italiener an. Am glücklichsten wohl die schöne Landschaft des Vermeer van Haarlem und das köstliche Interieur von Pieter de Hooch mit den um einen Spieltisch gruppierten Figuren. Die spanische Schule ist vertreten durch ein großes Bild des Murillo, einen Tempelgang, und durch eine malerisch delikate Maja von Goya. An plastischen Werken stellt Böhler zur Zeit neben zwei romanischen Madonnen aus Süddeutschland eine schöne lebensgroße Steinmadonna aus, die dem burgundischen Kunstkreise und der Mitte des 15. Jahrhunderts angehört. Auch eine sorgfältig durchgebildete Terrakottabüste des Mino da Fiesole, ein Werk von hohem künstlerischem Wert, ist zur Schau gestellt. Von der Hand Tilman Riemenschneiders findet sich eine zierliche Alabasterstatuette der hl. Magdalena. Eine überlebensgroße Terrakottagruppe von drei Putten, eine Arbeit von Clodion, vertritt die französische Plastik des 18. Jahrhunderts. Die über alle Räume verstreute reichhaltige Kollektion guter Möbel aus allen Stilperioden gibt dem Hause Böhler eine besonders eigenartige Note.

Das Haus A. S. Drey bringt eine Anzahl kostbarer alter Bilder zur Ausstellung. Neben einigen schön erhaltenen italienischen Primitiven fällt hier vor allem das einzigartige weibliche Bildnis von Bernhard Striegel auf. Wohl selten ist auf einem altdeutschen Bilde der stoffliche Reiz eines reich verzierten gotischen Gewandes mit ähnlicher Meisterschaft wiedergegeben worden wie auf diesem Bilde des schwäbischen Meisters. Eine kleine, ruhig abgetönte Anbetung des Kindes von Hans von Kulmbach schließt sich zeitlich an das Striegelsche Porträt an. Von ganz besonderem Reiz ist ein trefflich erhaltenes, phantastisches Bild des holländischen Meisters Hieronymus Bosch. Nachdrückliche Erwähnung verdient auch die schöne Flußlandschaft von Philips de Koninck,

dem Schüler Rembrandts. Durch die waldigen Ufer bahnt sich ein Strom in vielen Kurven seinen Weg in die unendliche Ferne. In warmen und kalten grünen Tinten glüht im Vordergrund der Wald, der sich in der Tiefe des Bildes in lichter und lichter werdende Schatten auflöst. Das reine Blau eines fernen Höhenzuges grenzt die Erde gegen den mit grauen und blauen Tönen reich belebten Himmel ab und über dem Ganzen liegt der geheimnisvolle Zauber eines verhangenen Spätsommernachmittags, der dem Bild etwas seltsam zeitloses verleiht. Aus einem ganz anderen, aber gleichfalls meisterhaften Empfinden heraus ist die Baumlandschaft von Albert Cuyp gestaltet, auf der sich die einheitliche Masse der saftgrünen Tiefen gegen den in Rosa und Gold schimmernden Himmel abhebt. Neben diesen Werken sei noch ein figurenreiches Bild des Bauern-Bruegel und eine winzige, aber großzügig hingeschriebene Landschaft von Guardi erwähnt. Aus der Fülle der ausgestellten Werke der Plastik ragt die köstliche, wenn auch fragmentarische Holzfigur einer stehenden Muttergottes aus Krumau vom Anfang des 15. Jahrhunderts hervor, die zu der Gruppe der südostdeutschen „Schönen Madonnen" um 1400 gehört.

Madonna aus Krumau. Um 1480
Aus dem Besitz der Kunsthandlung A. S. Drey, München

Auch eine Reihe bedeutender kunstgewerblicher Arbeiten ist bei A. S. Drey ausgestellt. So zwei romanische Pyxiden, eine große, aus Elfenbein und eine kleinere in Grubenschmelzarbeit aus der Werkstätte von Limoges. Als ein imposantes Stück deutschen Kunstgewerbes stellt sich die große Siegburger Pilgerflasche von Armo Knütgen, datiert 1573, dar. Dieses mit chinesischen Drachenmotiven und mit dem Jülich-Cleveschen Wappen verzierte Wunderwerk hellgrauen glasierten Steinzeuges gehört mit zwei ähnlichen Stücken wohl zum Schönsten, was die rheinische Steinzeugindustrie hervorgebracht hat. Hier seien noch drei im gleichen Raume ausgestellte Glasscheiben vom Anfang des 16. Jahrhunderts erwähnt. Die zwei Nürnberger Rundscheiben sind von einer überraschenden Pracht der Farbe; die dritte Scheibe, mit der Darstellung eines Turniers, datiert 1508, ist nach einer Zeichnung von Hans von Kulmbach ausgeführt.

In der Galerie Heinemann sind zwei schöne Neuerwerbungen, frühe deutsche Bilder, zu sehen. Vom Ende des 14. Jahrhunderts stammt das reizvolle kleine Kölner Bild einer Kreuzigung mit Ecclesia und Synagoge, das dem Meister Wil-

Kölnischer Meister. Ende des 14. Jahrh. Kreuzigung
Aus dem Besitz der Galerie D. Heinemann, München

helm zugeschrieben wird. Die Darstellung ist als Nachtstück aufgefaßt. Die starkfarbigen Gewänder der um das Kreuz gruppierten Figuren heben sich lebhaft von dem blauschwarzen Grunde ab. Mit der Jahreszahl 1520 ist das schöne Bildnis eines jungen Mannes in Zeittracht datiert, das von der Hand des Augsburger Meisters Jörg Breu stammt. In rosavioletten Tönen ist das Fleisch gegeben; das weiße Hemd, das graue Wams und die schwarze Mütze kontrastieren aufs glücklichste mit dem tiefgrünen Hintergrund, der dem ganzen Bild eine vornehme farbige Haltung verleiht.

Die Hofkunsthandlung E. A. Fleischmann, deren Spezialgebiet ursprünglich die Malerei des 19. Jahrhunderts war, hat sich seit einigen Jahren auch mit Erfolg dem Gebiete der alten Kunst zugewandt. Wir finden dort ein schönes Bildnis von Hans Wertinger mit der Jahreszahl 1515. Dargestellt ist Pfalzgraf Philipp, Bischof von Freising. Die schöne männliche Gestalt ist in dunklen Tönen gehalten und in ruhiger Silhouette gegen einen lichtblauen Grund gestellt. Die italienische Schule ist hier am besten vertreten durch die prächtige Madonna mit dem Stifter des Tintoretto und durch ein Porträt des gleichen Meisters. Eine große Tempellandschaft von Guardi fesselt vor allem durch die temperamentvolle Art des Vortrags. Die ruhende Nymphe von Nicolas Poussin ist ein ganz besonders köstliches Stück delikater Malerei. Der ernste, satte Gesamtton des Bildes hat die unbestimmbare Weichheit eines kostbaren alten Gewebes. Von

Antwerpener Manierist. Anbetung der hl. drei Könige

Aus dem Besitz der Galerie Norbert Fischmann, München

Murillo besitzt die Galerie Fleischmann das lebensgroße Porträt eines stehenden Mannes, ein Bild von hoher Qualität. Auch eines männlichen Bildnisses von Nicolaes Maes und einer kleinen, fein abgetönten Landschaft von Wynants sei Erwähnung getan. In einem kleinen Kabinett hängen, in merkwürdiger Eintracht, italienische Primitive mit einem köstlichen Damenbildnis von Lawrence zusammen. Und diese Eintracht wird keineswegs gestört durch einen kleinen Fragonard und ein Bildnis von Feuerbach.

Unter den zahlreichen Bildern, die in der Galerie Norbert Fischmann ausgestellt sind, befindet sich zur Zeit ein Triptychon, das besonderes Interesse erregt. Es ist eine Anbetung der hl. drei Könige. Das Bild ist sehr gut erhalten und steckt noch in dem alten Originalrahmen. Auf den Außenseiten der beiden Flügel sind in Grissaillemalerei der auferstehende Christus und der hl. Michael angebracht. Die Komposition des Mittelbildes kommt, von verschiedenen Händen wiederholt, öfters vor, so in der Münchner Pinakothek, in der Karlsruher Galerie, im Metropolitan Museum in New York, in der Sammlung Johnson in Philadelphia und in der Sammlung Franchome in Brüssel.

Das Bild entstammt ohne Zweifel dem Kreise der Antwerpener Manieristen. Es unterscheidet sich aber von den anderen bis jetzt bekannten Exemplaren vor allem durch die Feinheit, mit der die Köpfe, zumal das Haupt der Madonna, ausgeführt sind. Sucht man nach einem Meisternamen, so kann man sich ganz der Meinung Geheimrat Friedländers anschließen, der die Vermutung ausgesprochen hat, der Brügger Meister Adriaen Isenbrant habe den aus Antwerpen stammenden Altar vollendet oder übermalt.

Hubert Wilm

VOM AMERIKANISCHEN KUNSTMARKT

Nachdem die schon stark ihrem Ende zuneigende Saison vielversprechend eingesetzt hatte, verläuft sie seit dem neuen Jahr kläglich im Sande. Die bevorstehenden, im November stattfindenden Präsidentschaftswahlen scheinen einen sehr ungünstigen Einfluß auf das Geschäft hervorzurufen. Wahrhaft sensationell war trotzdem der Erfolg, den die soeben stattgehabte öffentliche Versteigerung der Sammlung des verstorbenen Judge Gary durch die American Art Association im großen Prachtballsaal des Hotel Plaza davongetragen hat. Die meisten Käufer der bedeutenden Stücke waren Händler, die sich die angebotenen Schätze an Gemälden, Porzellan, Kunstmöbeln, Teppichen usw. zu oft erstaunlichen Preisen sicherten. So darf für die American Art Association, die die Versteigerung nach jeder Richtung hin geradezu glänzend vorbereitet hatte, dieses Ereignis als ein großer Sieg bezeichnet werden. Eine ganze Anzahl von „Records", sowohl im Gesamtergebnis wie in einzelnen Preisen, sind geschlagen worden, und namentlich zwei Werke: Gainsboroughs „Erntewagen" und Houdons kleine Marmorbüste seines Töchterchens Sabine, haben fast unglaubliche Preise erzielt, der erstere $360000 (Käufer Sir Joseph Duveen), die letztere $245000 (Käufer Knoedler & Co. gegen Duveen). Aber auch sonst trugen viele der angebotenen Werke Summen ein, die fabelhaft zu nennen sind. Von dieser erstaunlichen Auktion mit all ihrem gesellschaftlichen Drum und Dran wird in New York noch lange die Rede sein. Sie kam nach Wochen einer seltsamen Stagnation in den Auktionsräumen, in denen, von etwa drei anderen Versteigerungen von Bedeutung abgesehen, fast nur mäßiges oder aber sogen. Kolonialmöbel und Erstdrucke und ähnliches von Bedeutung angeboten worden waren. Die drei Ausnahmen, von denen, wie von der Gary-Auktion sich nähere Angaben in den „Ergebnissen" finden, waren einmal eine sehr feine, mit offenbarer Liebe und reichem Verständnis zusammengebrachte Schwarzweiß-Blättersammlung, die dem verstorbenen Mr. George M. La Monte gehört hatte; sodann die archaischen Skulpturen, die das Metropolitan-Museum als Doubletten auf den Markt brachte, und die zum guten Teil für sehr ansehnliche Summen von anderen Museen erworben wurden; vor allem von Mr. Ringling, dem bekannten Sammler, für sein prächtig anwachsendes Museum in Florida. Die dritte Ausnahme war die Gemäldesammlung des schon vor längeren Jahren verstorbenen Mr. Charles H. Senff, der ganz im stillen eine Sammlung hervorragender Gemälde zusammengebracht hatte. Neben den zu seiner Zeit hier so beliebten Barbizonmeistern, von denen Corots „Mädchen beim Lesen" in einer Landschaft das bei weitem schönste und eigenartigste war (es trug auch einen guten, wenn auch keinen sensationellen Preis davon), befanden sich einige hervorragende alte Meister in der Sammlung. Leider waren gerade die zwei Frans Hals sowie der Rembrandt von einer dicken Schicht schmutzigen Firnis überzogen und kamen so nicht zu voller Geltung. Sonst hätten sie wohl auch höhere Preise erzielt. Der eine Frans Hals wurde von Dr. Bar-

nes für sein Museum bei Philadelphia erworben und sofort dem bekannten Restaurator, Herrn W. Suhr aus Berlin, der jetzt als offizieller Restaurator des Detroiter Art Institutes angestellt ist und hier bereits eine glänzende Tätigkeit zu entfalten begonnen hat, zur Behandlung übergeben. Das Bild hat dadurch außerordentlich gewonnen. Das gleiche geschah durch die Reinigung des Rembrandt-Bildnisses eines Mädchens, wohl der Hendrickje Stoffels, das Kleinberger angekauft haben, und das nun in seiner vollen Kraft erstrahlt. Die Sammlung enthielt außerdem noch ein herrliches Bildnis eines Kardinals (ebenfalls von Kleinberger erworben), das Dr. Valentiner dem J. Scorel zuweist, und das eines der feinsten Bildnisse dieses Meisters darstellt, und ferner zwei der drei Heiligen Könige von Rubens, von denen der eine ein wahres Wunderwerk an gewaltig dahinströmendem Rhythmus ist. Daß dieses herrliche Bild nur mühsam bis auf $ 13 000 hinaufgesteigert werden konnte, beweist, wie wenig man hier noch immer selbst die schönsten Werke dieses großen Meisters zu schätzen weiß.

Eshi Toris Kiyomasu
Schauspielerbild. 1737 entstanden
(31,6×15 cm)
Versteigerung der Sammlung Straus-Negbaur am 5. und 6. Juni bei Paul Cassirer, Berlin

Aus den schon oben angedeuteten Gründen wird an ein Wiedererwachen erst im kommenden November nach den stattgehabten Wahlen zu denken sein. F

ZUR VERSTEIGERUNG DER SAMMLUNG STRAUS-NEGBAUR

Das Sammeln von japanischen Farbenholzschnitten des 17. bis 19. Jahrhunderts, das zur Zeit des Impressionismus große Mode war, hat in den Jahren nach dem Kriege einen neuen Aufschwung und durch die Entstehung amerikanischer und japanischer Sammlungen eine große Steigerung des Wertes erfahren. Japan vor allem, das früher die Farbenholzschnitte gering einschätzte, ist, um der Nachfrage zu genügen, dazu übergegangen, die ans Ausland abgegebenen Werke zurückzukaufen. Die Sammlung Straus-Negbaur, die diese Materie ausschließlich und systematisch pflegte, kann als eine der wertvollsten europäischen Privatsammlungen dieser Art angesprochen werden. Die meisten der vorhandenen Blätter sind von ausgezeichneter Qualität und Erhaltung, eine große Anzahl von ausgesprochener Seltenheit. Der mit vier Farbtafeln und vielen Lichtdrucken geschmückte Katalog der Sammlung, die bekanntlich am 5. und 6. Juni bei Cassirer in Berlin versteigert wird, liegt nunmehr in einer sehr gründlichen und kritischen Publikation, die Curt Glaser und Fritz Rumpf besorgten, vor. Ein Vorbericht über die Sammlung erschien bereits in Heft 5 dieses Jahrgangs. S

FRANKFURT a. M.

Hugo Helbing kündet die Versteigerung bedeutender Sammlungen an, die am 12. und 13. Juni in Frankfurt a. M. stattfinden wird. Zum Ausgebot kommt die bekannte Skulpturensammlung Johannes Noll, Frankfurt a. M., die einem großen Kreis durch die Frankfürter Ausstellung 1921 und durch das Werk von Schmitt und Swarzenski: „Meisterwerke der Bildhauerkunst" bekannt geworden ist. Es handelt sich u. a. um Arbeiten von Riemenschneider, Erasmus Grasser, Daniel Mauch, Veit Stoß, Sürlin, Christoph von Urach. Im Anschluß daran kommt die Sammlung Pearson, Paris, II. Teil, zur Versteigerung mit guten französischen Impressionisten und alten Gemälden. Besonders hervorzuheben sind drei Bilder von Monet aus den siebziger Jahren, eine feine Pariser Ansicht von Pissarro, ein Mädchenkopf von Carrière, ferner Arbeiten von Sisley, Isabey, Courbet.
Von den alten Bildern einer anschließenden Wiener Sammlung sei eine Rialto-Brücke von

Rembrandt Mädchenbildnis (Hendrickje Stoffels?)

Nr. 27 in der am 28. März in den Anderson Galleries zu New York stattgefundenen Versteigerung der Sammlung Charles H. Senff, die Kleinberger Galleries erwarben. Das 23×19 inches große Bild, das u. a. im Rembrandt-Band der Klassiker der Kunst, Ausgabe 1923, Seite 69 abgebildet ist und von Dr. Valentiner dem Jahre 1651 zugewiesen wird, war wie viele der Gemälde dieser Sammlung durch alten Firnis stark entstellt und hat sich seit seiner Reinigung als ein ganz hervorragendes Werk des Meisters herausgestellt.

Canale, ein Porträt von Pordenone, ein vordem Velasquez, jetzt Antonio Puga zugeschriebenes Bild besonders hervorgehoben. Der reich illustrierte Katalog mit 38 Tafeln ist von Swarzenski eingeleitet. Am 13. Juni wird der künstlerische Teil des Nachlasses des Hofrat Dr. E. Marquardsen, Kissingen, versteigert, der ostasiatische Frühkeramik, Exotika und Perserteppiche enthält. Der illustrierte Katalog ist von Alfred Oppenheim bearbeitet.

MÜNCHEN

Am 5. Juni kommen bei Hugo Helbing Ölgemälde, Aquarelle und Handzeichnungen moderner Meister aus rheinischem und süddeutschem Besitze, vorwiegend der Münchner Schule, zur Versteigerung. Vertreten sind mit charakteristischen Arbeiten u. a. Grützner, H. von Gude, F. A. von Kaulbach, A. Lier, Friedr. Voltz, Spitzweg, Ernst Zimmermann, Hans Best, J. Benlliure u. a. G

PARIS

Am 14. Juni wird im Hotel Drouot die Sammlung Dr. Soubies versteigert. Sie enthält Zeichnungen, Aquarelle und moderne Bilder. Darunter Werke von Cézanne, Renoir, Toulouse-Lautrec. Henri Matisse ist mit 23 Bildern vertreten, d. h. einer Kollektion, die die Entwicklung des Malers ebenso zeigt, wie die Vielseitigkeit seines Talentes als Maler von Bildnissen und Akten einerseits, von Stilleben und Landschaften andererseits. Die für diesen Künstler zu erwartenden Preise werden daher für die internationale Bewertung wichtig sein. Ähnliches gilt auch für Derain, der mit sechs Bildern (Akten und Stilleben) vertreten ist. Ferner seien noch genannt Gemälde von Vlamink, Friesz, Picasso, Chagall. Aquarelle und Zeichnungen von Delacroix, Monet, Rodin, Rouault u.a. Unter den Skulpturen sind die von Dalou und Gargallo besonders bemerkenswert.

Martin Treu. Aufsteigendes Ornament
Aus dem Lagerkatalog XI der Firma
H. Gilhofer & H. Ranschburg, A.-G., Luzern

Die Sammlung umfaßt 93 Nummern, über die ein illustrierter Katalog Auskunft gibt. G

REKORDPREISE ALTER GRAPHIK

gab es wieder einmal bei der großen Frühjahrsauktion von C. G. Boerner in Leipzig. Neben Dürer und Rembrandt und den deutschen Meistern des 15. Jahrhunderts waren es vor allem die primitiven Italiener, die sensationelle Preise erzielten.

Der Besuch der Versteigerung war — gegenüber den großen Versteigerungen 1927 — eher noch mehr international. Es waren zwei amerikanische Museen und drei große amerikanische Händler vertreten, England hatte neben Herrn Direktor Campbell Dodgson und Herrn Mayer der altbekannten Firma Colnaghi noch mehrere Händler gesandt, und vom Kontinent sah man die Vertreter der großen Graphikfirmen in Paris, dem Haag, Antwerpen, der Schweiz. Auch war diesmal ein römischer Antiquar zugereist. Dazu die bekannten deutschen und österreichischen Interessenten, unter denen — im Vergleich zu der Auktion vorm Jahre — die Museen bescheiden zurücktraten. Waren doch nur die Herren Direktoren der Kabinette in Nürnberg, Dresden und Danzig erschienen.

Der Privatsammler trat als direkter Käufer ganz in den Hintergrund. Ein amerikanischer Sammler, der Sekretär eines großen französischen Kunstsammlers, einige Herren aus Holland und der Schweiz wohnten der Auktion persönlich bei. Als Käufer im größeren Stil betätigten sich aber — nach außen hin wenigstens — nur zwei holländische Sammler. Die deutschen Kupferstichsammler traten gleichfalls nur wenig an die Öffentlichkeit und folgten darin der Gepflogenheit vieler privater Kunstsammler in Paris und besonders in London, die kaum je ein Stück persönlich ersteigern.

Die frühen italienischen Stiche, die meist der Kupferstichsammlung des 1854 verstorbenen sächsischen Königs Friedrich August II. entstammten, brachten vielfach das Doppelte, ja Mehrfache der Schätzung: Die gewaltige, man kann sagen suggestiv kraftvolle und dabei so graphische Qualität des früher dem Pollajuolo zugeschriebenen „Herkules und Antäus" (Nr. 65) erzeugte einen Zuschlagpreis in Höhe des Vierfachen der Taxe. Die kunstgeschichtlich bedeutsame Madonna des sogenannten „Meisters der größeren Wiener Passion" (Nr. 722), das Jüngste Gericht eines florentinischen Meisters (Nr. 66), die Geburt Christi des Rosex da Modena (Nr. 1010), die weibliche Büste des Dürer-Zeitgenossen Jacopo de Barbari (Nr. 100), der Kampf der Seegötter von Mantegna (Nr. 689) übertrafen gleichfalls die Schätzungen in ganz überraschendem Maße, wobei sichtlich die Nachfrage amerikanischer Museen nach diesen Raritäten hohen Ranges die Preise bestimmten. Bei Dürer, Rembrandt und Schongauer blieb dagegen Europa Sieger über die Amerikaner, bei denen wiederholt eher eine Vorliebe für das Seltene und auch gegenständlich Seltsame als für die letzte künstlerische Qualität maßgebend zu sein schien. Ein Rekordpreis für ein Einzelblatt von Meckenem waren die 21 000 Mark für die Beweinung Christi (Nr. 720), wie auch das „Urteil Salomonis" des niederländischen Monogrammisten FVB, das nur in einem restaurierten Abdruck vorlag und mit 31 000 Mark eine sensationelle Bewertung erfuhr.

E. Tdt.

DIE VENTE HULDSCHINSKY

Das Ergebnis entsprach den Erwartungen; eigentliche Rekordpreise sind aber nicht feststellbar, obwohl die „Perlen" durchweg sehr hoch bewertet wurden. Hauptkäufer die großen englisch-amerikanischen Händler Duveen, Knoedler, Colnaghi und die Deutschen J. und S. Goldschmidt, Boehler, Bottenwieser. Der prachtvolle Metsu wurde von Mensing-Amsterdam für die Rembrandt-Vereinigung ersteigert, die das Bild dem Rijks-Museum überweisen wird. Auch die internationale Sammlerwelt war durch Cambo-Madrid, Goldman und Barnes-New York u. a. vertreten. Der überfüllte Marmorsaal des Hotel Esplanade bot das Bild einer hervorragenden Theaterpremiere. Gesamtergebnis ca. 5 Millionen Mark. Dazu siehe Versteigerungsergebnisse. G

DIE »KLEINE BRIEFLESERIN« DES VERMEER

VON VITALE BLOCH

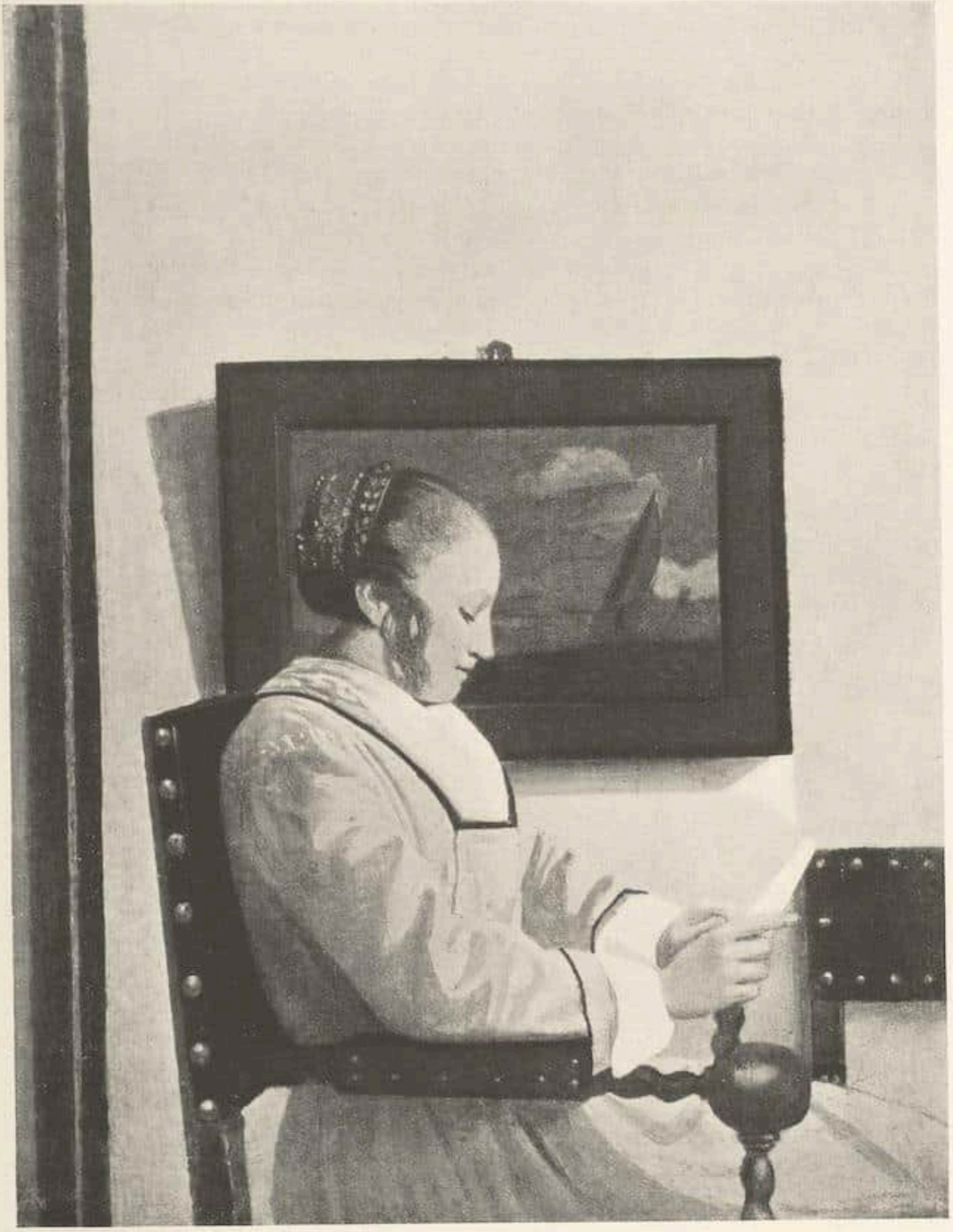
Das Auftauchen eines neuen Vermeer ist stets ein Ereignis. Der »Fall« Vermeer erscheint uns als etwas Übernatürliches — selbst nach den vielen Forschungsarbeiten französischer, englischer, holländischer, deutscher, österreichischer und skandinavischer Schriftsteller. In der europäischen Malerei des 17. Jahrhunderts — vielmehr in der gesamten Geschichte der neuen Malerei — von Caravaggio bis Tiepolo, gibt es für Vermeer keine Parallel-Erscheinung, nichts, was ihm gleich wäre. Vermeer ist ein Wunder, und um so größer erscheint uns dieses Wunder, je deutlicher wir uns die Zeit und die Umgebung vergegenwärtigen, in denen er lebte und wirkte.

Die »Kupplerin« der Dresdner Galerie trägt das Datum 1656. In dieser ersten Hälfte des Jahrhunderts hatten die holländischen Meister bereits einen ruhmreichen Weg der Entwicklung zurückgelegt, auf den sie mit Stolz blicken konnten. Alle Themen schienen erschöpft: das Landschaftsbild in Licht und Luft aufgelöst, tote Gegenstände unnachahmlich belebt, die Kleinigkeiten des Alltags bis ins feinste Detail wiedergegeben. So führten »Landschaft«, »Genrebild« und »Stilleben« eine in sich abgeschlossene, an Nuancen reiche Existenz. Aber nicht nur neue Gattungen der Malerei waren geschaffen — auch die Kernprobleme der holländischen Tonmalerei wurden in diesen Jahrzehnten gelöst, die vollkommenste Ausdrucksform für sie gefunden. Es war Rembrandt und Hals noch beschieden, einige hervorragende Kunstwerke zu schaffen, weise und überlegen, abgeklärt in ihrer ultima-maniera, aber in völliger Abgeschiedenheit, ohne jeden Konnex mit der sie umgebenden Kunst. Denn zu dieser Zeit hatte Rembrandt keine Lehrlinge mehr — mit Ausnahme von Aert de Gelder — und auch die alten Schüler, die seine Werkstatt zu besseren Zeiten gekannt hatten, wandten sich von ihm ab und vertauschten die dunkle und die claire-obscure Palette ihres Lehrers gegen die helle, akademische, die mehr dem Geschmack der damaligen Zeit entsprach. Das in seinem Endergebnis so tragische Beispiel von Flinck und Lievens, die sich der allegorischen und heroischen Malerei zuwandten, war durchaus nicht vereinzelt. Die gesamte holländische Malerei machte volte-face; sie sagte sich los von ihrem besten Sohn.

In dieser bedeutungsvollen Übergangszeit, als die holländische Tonmalerei sich gerade auf dem Scheidewege befand und erfolglos die Prinzipien des braunen Tons und der irrationalen Lichtgebung verteidigte, und gerade noch einen köstlichen, aber seiner Natur nach schon hybriden Carel Fabritius hervorgebracht hatte — entstand das Phänomen des Vermeer. Ein Phänomen, weil in der ganzen Zeit, zu Lebzeiten und nach dem Tode Rembrandts er die einzige prinzipiell völlig neue Erscheinung in der holländischen Kunst bedeutete. Kein Erzeugnis der Dekadenz, sondern ein malerischer Ausdruck gänzlich anderer Elemente des Landes — nicht geistiger, sondern materieller Natur.

Es ist schwer seiner künstlerischen Genealogie nachzuforschen, schwer, die verschiedenartigen Einflüsse ausfindig zu machen, die auf ihn eingewirkt haben. Wie man sich aber zu der Annahme, Fabritius sei der Lehrer von Vermeer ge-

wesen, auch stellen mag: es ist zweifellos, daß die italienische Kunst die frühesten Arbeiten des Delfter Meisters inspiriert und seinem gesamten Schaffen einen bestimmten Rhythmus verliehen hat.
Die »Quellen« des Vermeer waren andere als die Rembrandts und der Utrechter Schule. Hier waren es Caravaggio und Gentileschi — bei Vermeer irgendwelche anderen, mehr zum Klassizismus und zu helleren Tönen neigende Reminiszenzen. Die Frühwerke und die italienischen Arbeiten von Terbrugghen atmen noch die Schwere des Ateliers von Caravaggio, und nur in dem zarteren, zuweilen an Dumesnil de la Tour erinnernden Kolorit zeigt sich die nordische Seele. Der frühe Vermeer, der Vermeer des »Christus bei Maria und Martha« und der »Diana« ist ruhig und hell, harmonisch und abgeklärt. Und wenn in der malerischen Anordnung des ersten Bildes, in der Lichtführung, in der Faltengebung etwas Barockes liegt, was einem englischen Kritiker als Anlaß diente, Vermeer mit dem neapolitanischen Seicento zu vergleichen, so gehört seine »Diana« zu dem anderen, dem älteren Herd der italienischen Koloristik: zu Venedig.
Vermeer ist gereift in einem Jahrzehnt, für das der Hang zum Klassizismus charakteristisch scheint; wir brauchen bloß an die Malerei und Graphik von Rembrandt zu denken, der zu der Zeit auf der Suche war nach ruhigen Formen, abgewogenen Kompositionen und endgültigen Lösungen . . . . Während aber Rembrandt durch seine ganze Erziehung und künstlerische Mentalität mit der Tonmalerei des Barock verbunden war, kam Vermeer als Kind einer anderen Zeit — und als leichtes Genie — trotz seiner hypothetischen Lehrzeit bei Fabritius zum Kolorismus der Renaissance und Venedigs, zur hellen Malerei. Vermeer, ganz Holländer unter den holländischen Meistern, war doch ganz Klassiker, vielleicht der einzige unter den holländischen Malern, bei dem alle Voraussetzungen zum Klassizismus gegeben waren.
Vermeer stammt aus Delft — und seiner Entwicklung mußte die Atmosphäre dieser Stadt seinen Stempel aufprägen. Es ist hier nicht die Stelle, dies genauer zu verfolgen. Im Gegensatz zu der Mehrzahl seiner Zeitgenossen war Vermeer auf kein spezielles Gebiet festgelegt. Er verstand es, die Dinge in ein Interieur zu verschmelzen; das Interieur mit seinen Bewohnern zu einem Ganzen zu gestalten, eine malerische und geistige Einheit zu schaffen. Es ist verkehrt, Vermeer einen »Genremaler« zu nennen. Vermeer war der Maler alles Sichtbaren, Greifbaren — im Grunde interessierten ihn nicht die Menschen und Gegenstände an sich, vielmehr ihre gegenseitige Einfügung in den Raum. Er stellte Menschen dar, wie er Möbel, Architektur malte, alles mit der gleichen Liebe, dem gleichen Interesse zur Materie und Oberfläche, zu allem Greifbaren, Bestehenden, Begrenzten. Den Gesichtsausdruck seiner Modelle zu definieren, ist nicht leicht. Er spricht weder von besonders intensivem Innenleben, noch von geistiger Anstrengung. Ihr Blick ist nicht ins Unendliche gerichtet, sondern auf einen Brief, eine Perlenkette, auf fließende Milch.
Im Gegensatz zu Vermeer ist in den Bildern von Pieter de Hoogh ein bestimmtes Stück Leben, eine bestimmte Gefühlsskala wiedergegeben. Dem gesamten Charakter seiner Kunst, seiner Themata, seines Kolorits nach ist Pieter de Hoogh die »Regel« der holländischen Malerei, Vermeer dagegen die Ausnahme. Vermeer steht außerhalb seiner Zeit. Er »schildert« nicht, in seiner



Jan Vermeer van Delft — Die kleine Briefleserin

Mit Erlaubnis von Wildenstein & Co., Paris - New York

Welt »geht nichts vor« — er hat bloß eine beschauliche Freude an den Dingen. Im 17. Jahrhundert gab es keinen sachlicheren Künstler als Vermeer.

Im Profil zu einer hellen Wand, im gelben Jäckchen mit weißen Aufschlägen, in einem mit blauem Stoff bezogenen Stuhl sitzt die kleine »Briefleserin«. An der Wand hängt ein Bild, das mit der Marine, die den »Liebesbrief« des Rijksmuseums schmückt, identisch ist. Das Gesicht, die Haartracht des Modells sind der »Briefleserin« der Dresdner Galerie ähnlich. Die ganze Art der Komposition, die kernige Malweise sprechen für eine verhältnismäßig frühe Entstehung, etwa in der Zeit, als auch die »Briefleserin« der Dresdner Galerie, »het melkmeisje« und »het vrouwtje« des Rijksmuseums gemalt wurden.
Die »kleine Briefleserin« ist köstlich in der Leuchtkraft ihrer Farben[1].

[1] An dieser Stelle möchte ich den Herren Wildenstein, Paris-New York, die mir auf die freundlichste Weise das Vorrecht der Veröffentlichung ihres Bildes eingeräumt haben, meinen besten Dank sagen.

Van Dyck. Hl. Andreas
L. Rosenheim, Berlin

ÜBER FRÜH-PORTRÄTS VON VAN DYCK

VON HEINZ ROSENBAUM

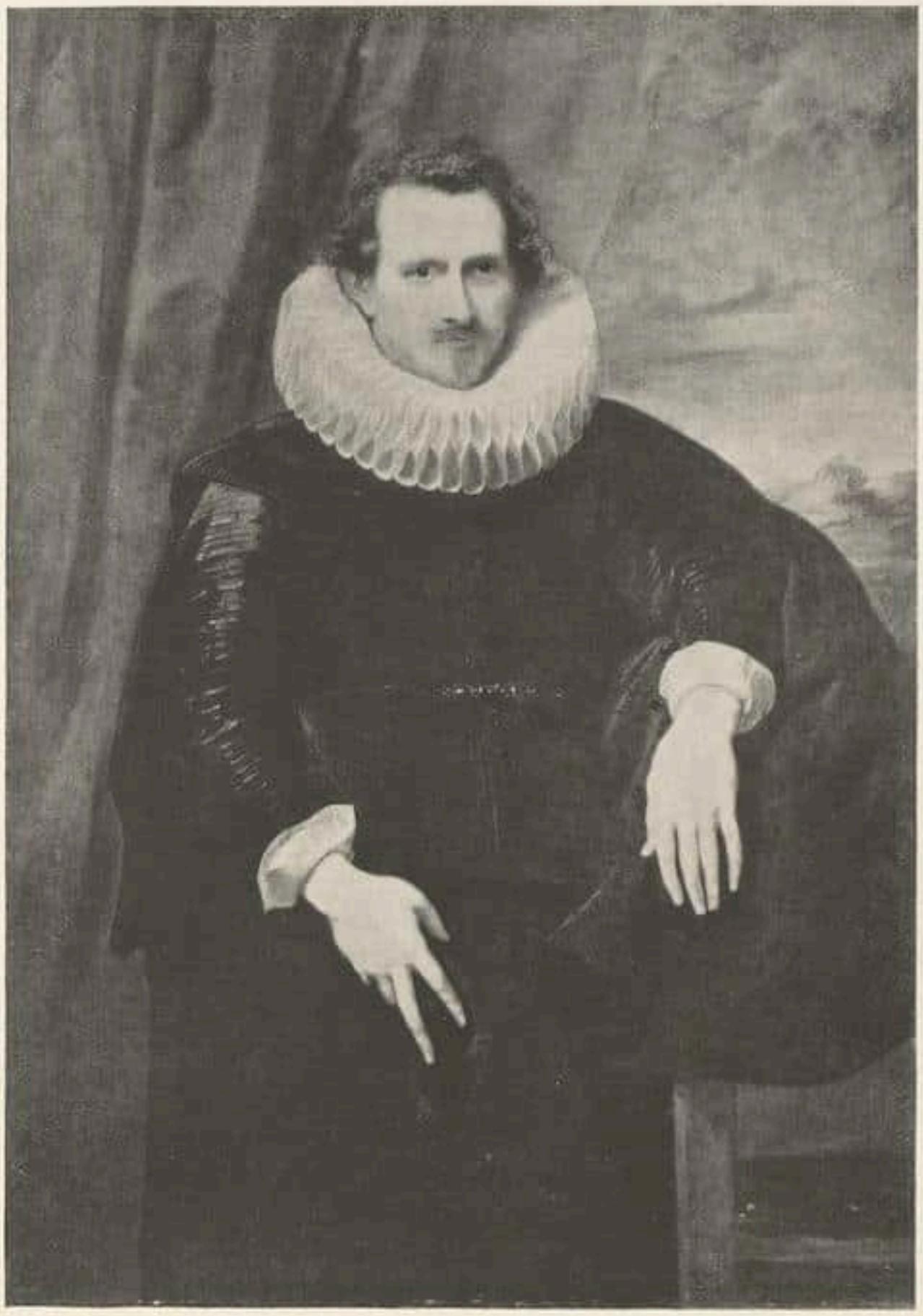
II.

Noch heute begegnet man in Museen qualitätvollen Bildnissen van Dycks aus den Jahren 1618/19, die unter Rubens' Namen hängen. Ein Beweis für van Dycks Anpassungsfähigkeit und nicht zuletzt für sein malerisches Können! Man muß sich aber bei diesen Werken stets das Bewußtsein wach halten, daß es sich nicht um einen fertigen, ausgeprägten, bewußt propagierten Kunststil handelt, sondern nur um Anfangsstationen auf dem Weg des Lernens. Van Dyck sieht Rubenssche Kunst, er nimmt sie auf mit seltenem Einfühlungsvermögen, setzt sich mit ihr auseinander und schreitet dann wieder selbstbewußt und selbständig weiter. Solange van Dyck sich in jenen Jahren 1618/19 eng an Rubens anschloß, liegt die Hauptwirkung seiner Dargestellten im Ausdruck ihrer Gesichter, die zwar in ihren Einzelzügen nicht mehr mit der derben Realistik seiner früheren Jahre gegeben sind, dafür aber eine feine psychologische Belebung erfahren.

Im Laufe des Jahres 1619 erfolgte jedoch ein Wandel in van Dycks Porträtauffassung, der im Keime bereits die weitere Entwicklung des Porträtisten van Dyck in sich birgt: Der Geist des Repräsentativen zieht in seine Bildniskunst ein. Das Gesicht verliert in seinen Porträts an Wichtigkeit für den Eindruck des Dargestellten, die Haltung gewinnt dafür an Bedeutung. Van Dyck erreicht dies durch kompositionelle Mittel: unter Bevorzugung von Knie- und Standfigur rückte er den Oberkörper möglichst hoch ins Bild hinauf, Wucht und Würde der Erscheinung unterstützte er durch die Steigerungsmittel des Beiwerks, durch Säule und Draperie. Oft bleibt uns noch ein kleiner Ausblick auf einen landschaftlichen Hintergrund.

Zu dieser Umbildung des Kompositionsschemas kommt eine allmähliche Änderung der Malweise. Der Höhepunkt des »plastischen Stiles« — wir haben das Frauenporträt der Sammlung del Monte in Brüssel als Beispiel angeführt — hat als Charakteristikum eine glatte saubere Farboberfläche. Feine leuchtende braune Schatten erzielen in sorgfältiger Verteilung eine exakte Modellierung. Dieses Prinzip der Schattengebung, die das Plastische der Form betont, herrscht auch noch in einigen Porträts, die schon der neuen Kompositionsweise angehören, z. B. im Richardot des Louvre oder im prachtvollen Porträt eines Herrn, das in der Auktion des Earl Amherst 1921 versteigert wurde (publiziert im Arundel Club). Der Farbenauftrag wird im Laufe der nächsten Entwicklung flüssiger, anfangs noch unter Wahrung der Plastizität der Form. In diese Stilstufe von 1619 gehört unserer Meinung nach die sogenannte Böhlersche Apostelserie, die Glück in das Jahr 1621 versetzt hat[1]. Der aus dieser Serie stammende, abgebildete hl. Andreas im Besitz von Herrn Rosenheim, Berlin, zeigt deutlich, welcher Wert auf das reiche Spiel von Licht und Schatten gelegt ist. Der helle Teint auf Stirn, Wange und rechtem Handrücken wandelt sich in den Schatten zu einem tiefen, warmen Braun, während hellrötlichgelbe Akzente

[1] Die Tatsache, daß die Bilder erst mehrere Jahre später, als van Dyck schon in Italien war, ins Ausland verkauft wurden, beweist nichts gegen unsere Annahme.



Van Dyck — Bildnis des van der Heyden
Sir Otto Beit, London

stellenweise zur Belebung dienen. In der Folgezeit verlieren jedoch diese Beleuchtungseffekte für van Dyck jegliches Interesse. Gerade das Fehlen modellierender Schatten, der Mangel an Rundung der Form ist charakteristisch für seine Porträts aus dem Jahre 1620. Als Beispiel möge das Porträt des Mannes aus den Bildnissen des Ehepaares van der Heyden in der Sammlung Sir Otto Beit, London (123×87,5 cm) sowie das aus der Sammlung Lord Cromwell stammende Damenbildnis (104×82 cm) dienen, welches die Galerie van Diemen, Berlin, erworben hat. Die hellen Flächen von Gesicht, Händen, Kragen und Manschetten stehen gegen die dunklen des schwarzen Gewandes und der meist roten Draperie. Das Inkarnat kennt nicht viele Nuancen. Eine fahle gelbliche Cremefarbe wird zwar nicht pastos, aber doch meist breit und fett überall auf-

Van Dyck — Damenbildnis
Galerie van Diemen, Berlin

getragen mit Pinselzügen, die sich den Formen anschmiegen. Gewiß leidet die Einzelform unter der oberflächlichen Behandlung. Dafür soll die Gesamterscheinung an Stärke des Eindrucks gewinnen. Die Hände des abgebildeten van der Heyden[1] sind zwar anatomisch unmöglich, jedoch sind sie wohl mit der Absicht auf elegante Wirkung verzeichnet. Van Dyck war es anscheinend damals wichtiger, seinen Personen die typischen Phänomene wirkungsvollen Auftretens zu verleihen, als den Einzelformen und ihrem individuellen Ausdrucksgehalt nachzugehen. Deshalb konnte er auch im schönen Damenbildnis bei van Diemen dieselben wundervoll bewegten, anmutigen Hände malen, die er schon einer ähnlichen Dame (Liechtenstein-Galerie, Klassiker der Kunst, S. 132 r.) verliehen hatte. Er verstand es aber in dem Porträt bei van Diemen noch viel großartiger als in dem Bild der Liechtenstein-Galerie, durch den Fall der Draperie den Umriß der Figur hervorzuheben und ihre Erscheinung

[1] Bode hat zuerst auf die Bildnisse eines Ehepaares bei Sir Otto Beit aufmerksam gemacht.

mächtig zu steigern. Immer mehr wächst bis zur Italienreise seine Fähigkeit, seine Porträtierten elegant zu bewegen. Vielleicht hat der van Dyck von 1620 mit der Anordnung seiner Porträtfiguren in einigen Fällen sogar auf den älteren Rubens eingewirkt; jedenfalls könnte man unter diesem Gesichtspunkt Rubens-Porträts der kommenden Jahre, wie z. B. die Anna von Österreich im Prado (Rubens, Klassiker der Kunst, S. 269), mit Bildnissen van Dycks, z. B. den Damenbildnissen beim Earl of Denbigh (Klassiker der Kunst, S. 151 r.) oder bei der Lady Mountbattem (Klassiker der Kunst, S. 147) vergleichen.

Wir sprachen in vorangehenden Zeilen (Cicerone 1928, Heft 10) davon, daß van Dyck sich schon von 1619 ab immer weniger an Rubens gehalten habe. Natürlich ist auch Rubens nicht lange bei seiner Malweise von 1617/18 geblieben. Aber van Dyck kam seinem unsteten Wesen gemäß viel rascher und extremer von der fein modellierenden Ausführung der Köpfe ab und ging im Laufe eines einzigen Jahres zu dem Stil über, der die Gesichter wie fahle gelbe Scheiben ohne Rundung gibt. Aber auch diese um 1620 geübte Behandlung, für die das Damenbildnis bei van Diemen typisch ist, gab van Dyck im letzten Jahr seines Antwerpener Aufenthaltes wieder auf. Die im Fleisch überall gleich dicke und egal aufgetragene Farbschicht, die keine Schattenmodellierung zuließ, verlor die Gleichmäßigkeit ihrer Fettigkeit. Ein neues Gefühl für die Rundung der Form brach sich wieder Bahn. Zwar zeigen die Werke, die nun kurz vor Italien entstanden, nicht die dunklen, schattierenden und zugleich modellierenden Farbtöne, wie sie die zwei bis drei Jahre vorher geschaffenen Werke tragen, vielmehr fand van Dyck zwei andere Möglichkeiten, die Wölbung der Form anzudeuten. Die eine bestand in der Differenzierung des Farbenauftrags. Den verschiedenen Helligkeitsgraden der Form des Gesichtes z. B. entspricht in einer Reihe von Werken eine raffinierte Abstufung warmer fetter Töne zu glatten, kalt glänzenden. Dabei reicht die Farbenskala des Inkarnats vom Cremefarbenen bis zum Weißgrauen. Ein feines zartes Rot sitzt manchmal wie ein Hauch frischen Lebens auf den Wangen. Ein prachtvolles Beispiel dieser Gruppe, zu der das Selbstbildnis van Dycks in München gehört, ist der aus der Sammlung des Lord I. B. Vernon stammende Kopf der Frau des Snyders bei Asscher und Welker in London. In einer Abbildung ließe sich die Feinheit der Ausführung dieses klugen und zugleich lieben Gesichtes ebensowenig beurteilen wie in Photographien ähnlicher Werke van Dycks, wo die zarte Modellierung eben nicht durch dunkelfarbige Schatten, sondern durch den Kontrast fetter Höhenlichter zur Kühle der übrigen Farbschicht erreicht ist.

Der andere Weg, von der Flächigkeit zur Plastizität vorzudringen, führte van Dyck zur Wiederverwendung freistehender Partien der Untermalung in ihrer Wirkung als Schattentiefen. Erschien im »wirren Stil« der ersten Anfänge van Dycks die freistehende, meist graugrüne Untermalung systemlos zwischen mannigfachen Farbflecken, so dient sie jetzt, in durchdachter Anwendung, im Kontrast zur flüssig aufgetragenen Farbe zur Veranschaulichung von Hebung und Senkung der Form. Bekannte Beispiele sind u. a. das Doppelporträt von Rubens und van Dyck in der Kollektion Schlichting im Louvre[1] und das Familienbild in Richmond. Unerwähnt in der Literatur über van Dyck sind

[1] Erwähnt bereits von Waagen.

die aus der Auktion Warneck stammenden Studienköpfe, wovon der die Hände faltende Jüngling sich heute bei A. Kay in Edinburgh befindet, das Brustbild eines Jünglings bei Demotte in Paris, und Jünglingsköpfe bei Nicholson in London und im Musée Bonnat in Bayonne.

Die Maltechnik all der zuletzt genannten Bildnisgruppen ist jedenfalls von der Böhlerschen Apostelserie grundverschieden. Jene derbe unmittelbare Frische der Auffassung, die aus den ersten Werken van Dycks spricht, wandelt sich allmählich zu einem mehr abgeklärten, aber kernig-schlichten Formensinn, der für die genannte Apostelserie so bezeichnend ist. Erst in den letzten Jahren seines Antwerpener Aufenthaltes, aber bestimmt noch in ihnen, entfaltete sich leise van Dycks Trieb zur Übersteigerung individueller Eigenart ins Allgemein-Elegante und Vornehm-Repräsentative, und in dieser Richtung verlief auch in der Folgezeit die weitere Entwicklung des Porträtisten van Dyck.

Jean Leblond
Catherine de Boulainvilliers
Aus dem Lagerkatalog XII der Firma
H. Gilhofer & H. Ranschburg, A.-G., Luzern

Pastor Fido. Sylvius und sein Hund. Paris. Manufaktur des Frans van den Planken und des Marc de Comans. Um 1620

Bes.: Malmedé und Geissendörfer, Köln

Zur Zeit ausgestellt auf der Pressa, Köln 1928

EIN TEPPICH DER PASTOR-FIDO-SERIE

VON HEINRICH GÖBEL

Henri Lerambert, der Entwerfer der Artemisiafolge, der größten Serie des Pariser Betriebes der van den Planken und Comans, verstirbt 1609. Die Existenz der von den beiden Flamen gegründeten Ateliers hängt in hohem Maße von der Wahl geeigneter Patronenzeichner ab. Es findet ein regelrechter Wettbewerb statt. Laurent Guyot, sein späterer Schwager Guillaume Dumée, Gabriel Honnet und Martin de Héry treten als Konkurrenten auf den Plan. Gegenstand des Wettbewerbes ist eine Episode aus Guarini's »Il Pastor Fido«; Dumée und Guyot erringen am 2. Januar 1610 den Siegespreis. Der Entschluß der Prüfungskommission findet allgemeine Zustimmung; die Pastor-Fido-Folge wird zum Glanzstück der van den Planken-Comansschen Manufakturen. Zahlreiche Serien entstehen im Auftrage des Königs und der Großen des Hofes. Noch 1629 — nach dem Ableben des Franz van den Planken — haben die Motive nichts an ihrer Beliebtheit eingebüßt; das Nachlaßinventar des großen Wirkers erwähnt nicht weniger als 59 Pastor-Fido-Teppiche auf dem Lager bzw. auf den Gezeugen. Es ist natürlich nicht einfach, zu entscheiden, zu welcher speziellen Serie der prächtige Teppich des Hauses Malmedé gehört, der mir übrigens aus dem Besitz des württembergischen Staates bekannt ist, dem er früher eignete. Die Zuschreibung an den Kardinal Mazarin, die mehrfach versucht wurde, ist meines Erachtens unrichtig; das 1653 aufgestellte Mobilienverzeichnis des großen Staatsmannes beschreibt seine Pastor-Fido-Folge mit genügender Deutlichkeit, um keine Irrtümer aufkommen zu lassen. Die Bordüre, »de festons de fleurs et fruits, au milieu de laquelle sont les chiffres de la feue Royne Mère« (gemeint ist die am 3. Juli 1642 verstorbene Königin Maria von Medicis), weicht völlig von der Fassung des vorliegenden Teppichs ab. Die vereinigten Wappen von Frankreich und Navarra in der oberen Rahmung lassen unschwer auf eine im staatlichen Auftrage entstandene Serie schließen. Ziehen wir die Aufstellung des Gédéon du Metz (Archives de l'Oise) und das von Guiffrey veröffentlichte Generalinventar des »Mobilier de la Couronne« unter Ludwig XIV. zu Rate, so findet sich unter Nr. 5 der nicht golddurchwirkten Serien die »tragicomédie de Pastor-Fido, dessein de Guyot et Dumay« in einer Fassung »fonds de grisailles, remplies de carquois, branchages et testes de chien et de cerf, les armes de France et de Navarre dans le milieu du hault, deux scèptres croisez sur une L dans le milieu du bas, et quatre figures de grisaille aus quatre coins«. Bis auf die Tatsache, daß die gekrönten L von Palmetten begleitet sind und nicht unter gekreuzten Zeptern liegen, stimmt die Beschreibung mit der Fassung des Teppichs überein. Es liegt zum mindesten die starke Wahrscheinlichkeit vor, daß der Behang einst zum Bestande der Folge im Staatsbesitze Frankreichs gehörte, die in den Tagen der großen Revolution 1792 (1793) zum Verkaufe gelangte.

Das dargestellte Motiv ergibt sich unschwer aus der Dichtung Guarinis. Im Vordergrunde links klagt Myrtillus dem Ergast sein Liebesleid, rechts dreht Sylvius wenig galant der schönen Dorinda den Rücken, im Hintergrunde (in

der Mitte) kost Sylvius seinen wiedergefundenen Hund Melampus, den die eifersüchtige Dorinda durch ihren Knecht Lupino hatte verstecken lassen. Kleinere Episoden des Hintergrundes nehmen auf nebensächlichere Motive der Handlung, die sich gleichfalls unschwer erklären lassen, Bezug. Ein malerischer, technisch vollendet durchgeführter Baumschlag faßt die Szene. Der Teppich — um 1620 entstanden — ist, sowohl was die Darstellung als auch die wirktechnische Durchführung betrifft, zweifelsohne eins der charakteristischsten Stücke der großen Pariser Manufaktur der van den Planken und Comans, der Vorläufer der Staatsgründung der Gobelins.

A. Graff — Ausblick bei Loschwitz

Aus der Ausstellung »Kunst in Sachsen vor hundert Jahren« im Sächsischen Kunstverein, Dresden

KUNST IN SACHSEN VOR HUNDERT JAHREN

VON WILL GROHMANN

Als um 1900 die Anfänge einer neuen deutschen Kunst von Dresden ausgingen, getragen von Künstlern, die vorwiegend in Sachsen geboren waren, hatte die sächsische Kunst einen schlechten Ruf und war mehr in ihrem Verfall bekannt, in den die Nachfolge Schnorrs, der nach Dresden berufenen Düsseldorfer und eigene Unzulänglichkeit im Laufe des 19. Jahrhunderts geführt hatte. Zwar starben v. Rayski erst 1890, J. Scholtz 1893, Gille 1899, aber sie lebten vergessen, und unbegabte Akademiker drückten auf jede freie Entwicklung. Eine wie große Vergangenheit Dresden als Kunstzentrum zu Beginn des 19. Jahrhunderts gehabt hatte, ergab sich erst bei der großen Berliner Jahrhundertausstellung 1906.

Von begeisterten Kunstfreunden ist 1828 der „Sächsische Kunstverein" gegründet worden, der zur Zeit aus Anlaß des hundertjährigen Bestehens in seinen zweckmäßig umgestalteten Räumen unter Leitung der Direktoren Posse und v. Manteuffel und der Kustoden Jähnig und Müller eine Sächsische Jahrhundertausstellung veranstaltet. Es hätte verlockend erscheinen können, eine Nachlese zu Berlin 1906 zu machen, die alle lokalen Größen in den bestehenden Rahmen hineinfügte, eine künstlerisch zu rechtfertigende Auffüllung des Tatbestandes hätte sich nicht ergeben. Man zog vor, die Größe der Bahnbrecher nicht in den Schatten der allzuvielen Mitläufer zu stellen, die zu allen Zeiten in der Überzahl sind. Es hat sich in den letzten zwanzig Jahren genug erstklassiges Material der bekannten Meister wiedergefunden, um eine neue Ansicht dieser Epoche zu geben, dazu sind eine Menge damals noch unbekannter oder wenig geschätzter Künstler hinzugekommen, die dem Bild der Zeit Vielfalt und Reichtum zurückgeben. Niveaulose Lokalkunst blieb unberücksichtigt, wenn auch die Auswirkung einzelner Meister am Beispiel unbedeutenderer Schüler in ein paar Fällen mit Recht gezeigt wurde (bei den Nazarenern und Düsseldorfern). Die öffentlichen und privaten Sammlungen Deutschlands, besonders Sachsens, außerdem die von Oslo und Kopenhagen haben sich großzügig für einige Monate von Teilen ihres Besitzes getrennt. So sind über 500 Arbeiten zusammengekommen, Gemälde und Handzeichnungen, dazu ca. 40 Plastiken, und außer Runge, dessen Werk man nur in Hamburg bewundern kann, fehlt kein wesentlicher Vertreter der Zeit.

Die Anziehungskraft Dresdens auf die aus dem Norden kommenden Anreger beruhte auf dem Reichtum der Galerie, der Schönheit der Landschaft und dem geistigen Fluidum der damaligen Gesellschaft. Es soll nicht verschwiegen werden, daß die nach 1800 in Dresden lebenden Maler und Dichter zum großen Teil zugewandert waren. War schon Anton Graff, die erste starke in Dresden tätige Persönlichkeit, die nach Gründung der Kunstakademie (1764) im Jahre 1766 berufen wurde, aus der Schweiz gekommen, J. Roos aus Wien, R. Mengs, der Leipziger F. A. Tischbein aus dem Ausland, Oeser aus Österreich, so kam die Mehrzahl der ausschlaggebenden romantischen Maler aus dem Norden, C. D. Friedrich, Kersting von der Akademie in Kopenhagen, Dahl und Fearnley aus Norwegen. G. v. Kügelgen stammt aus Bacharach, Gille aus Ballenstedt, nur Carus ist, wie die meisten Vertreter der zweiten Generation, in Sachsen geboren. Das Neue war, daß aus diesen auswärtigen und den wenigen einheimischen Malern eine sächsische Malerschule wurde, die in Dresden und seiner Umgebung Entdeckungen für die Landschaftsmalerei machte, wie sie nur in dieser Atmosphäre möglich waren. Die überraschenden Lichtbrechungen im Elbtal, die plötzlich umschlagenden farbigen Stimmungen, die merkwürdigen Nebelbildungen, die malerischen Formen und Kontraste im nahen Elbsandsteingebirge, die Musikalität des böhmischen Mittelgebirges stellte vor immer neue Aufgaben, und jeder der vorübergehend ansässigen Maler setzte sich mit ihnen auseinander. (Vgl. Blechens „Landschaft aus dem Liebethaler Grund" [1823] und Gieses „Adler über Felsschlucht" [Sächsische Schweiz, 1818]). Es ist ein Verdienst der Ausstellung, Bilder bevorzugt zu haben, die in engster Beziehung zur sächsischen Landschaft stehen wie zur Geschichte der Stadt.

Um zu erkennen, wie revolutionär die damaligen Maler waren, vergegenwärtige man sich das Niveau der damals hier herrschenden Akademiker wie Hartmann, Matthäi, Mechau und das der vorausgehenden Landschaftsmalerei. Es gibt Landschaften von J. A. Thiele aus dem 18. Jahrhundert, auf denen die Sächsische Schweiz aussieht wie das Italien Salvator Rosas. Auch Dietrichs Landschaften lassen jede konkrete Beziehung zur Wirklichkeit vermissen, erst Klengel („Landschaft mit Ruhe auf der Flucht.") findet sie langsam durch alle

Heroisierung hindurch und macht durch seine Auflockerung die Zeit aufnahmefähig für die Größeren, die nach ihm kamen. Eine Überraschung sind im Zusammenhang der Ausstellung die Landschaften A. Graffs, dem wohl auch die große Abendlandschaft von Sparmann zuzuschreiben ist. Sie stammen aus der Zeit um 1801 und gehen bereits ganz intensiv auf Licht und Stimmung ein. Man empfindet sie wie die Klengels als notwendige Vorstufen.

C. D. Friedrich kam 1798 nach Dresden, Dahl folgte 1818, etwa gleichzeitig mit Kersting, Gille 1825. Sie wurden Wegbereiter und Mittelpunkte für zwei Generationen. Den nachdrücklichsten Einfluß dürfte C. D. Friedrich ausgeübt haben, den größten Schülerkreis hatte Dahl. Von Friedrich sind 34 Arbeiten da, darunter 15 Gemälde, der „Mönch am Meer" (1809), „Das Mönchsbegräbnis" (1810), die „Schweizer Landschaft" (Mer de Glace), „Greifswald im Mondschein" (Nationalgalerie Oslo), zwei Strandbilder im Nebel; unter den Zeichnungen das frühe „Selbstbildnis" aus dem Kopenhagener Museum. Die Wirkung seines Werkes ist so beherrschend, daß man unwillkürlich nach den Gründen fragt und sie zu finden glaubt in der seltenen Vereinigung der Gegensätze Wirklichkeit und Symbol, Lebensnähe und Lebensüberwindung, Einfühlung und Abstraktion. Das Licht, der Raum sind immer wieder bei ihm Ereignisse des ersten Schöpfungstages. Hundert Handzeichnungen und die gesamte Graphik Friedrichs hängen übrigens gleichzeitig in der Kunsthandlung Kuehl, so daß zu eingehendem Studium Gelegenheit ist. Neben Friedrich wirken die anderen alle ein wenig spezieller. Carus ist am überzeugendsten, wo er sich Friedrich nähert. Der „Friedhof auf dem Oybin" steht Friedrichs „Verschneiter Hütte" sehr nahe, die „Frauenkirche bei Mondschein" wandelt Dahlsche Eindrücke ab, die altdeutschen Architekturen dagegen (1836 bis 1838) haben schon etwas von der Trockenheit nazarenischer Stadthintergründe. Kersting, von dem 1906 erst sieben Bilder bekannt waren, ist mit zwölf Gemälden und zehn Zeichnungen vertreten. Der Malvorsteher an der Porzellanmanufaktur in Meißen hat bereits etwas Biedermeierliches in seinen Ende der zwanziger Jahre entstandenen Interieurs. Er ist mehr Realist als Romantiker und trotzdem durch die seltsame Unwirklichkeit in der Lichtbehandlung Friedrich oft sehr nahe. Dahls 21 Arbeiten vermitteln eine klare Erkenntnis seiner Wesensart. Man hat ihn den norwegischen Everdingen genannt, wohl weil Everdingen von 1640 bis 1644 in Dahls Heimat war. Die großen Landschaften von Norwegen „Parti fra Hönefossen" (1847) und „Fra Trollhättan" (1853) stehen in ihrer formalen und räumlichen Struktur J. Ruisdael näher, während die genialen vorimpressionistischen Farbenskizzen Wege weisen, die andere gehen sollten. Von Friedrichs Offenbarungskunst sind alle gleich weit entfernt, aber gerade durch die verhältnismäßig große Selbständigkeit der Freunde hätte eine vielseitige und dauernde Befruchtung der deutschen Kunst erfolgen können, wenn in Deutschland eine Kontinuität des künstlerischen Ablaufs möglich wäre.

Drängten schon Friedrichs Freunde und Weggenossen in der Richtung auf einen realistischen Impressionismus, so wird in der Generation der Schüler das Ziel auf die Eroberung der Wirklichkeit immer klarer. J. A. Heinrich, der schon 1822 stirbt, hätte legitimer Erbe Friedrichs werden können, E. F. Oehme („Dom im Winter" 1821) war nicht ohne Gefühl für die Intuition eines Friedrich, aber bei Castell schon hört die Lebendigkeit des Einflusses auf. Dahls Kunst war nicht so einsam wie die Friedrichs und war infolgedessen leichter weiterzugeben. Aus der großen Zahl der Schüler bleiben Fearnley, Blechen und Gille in erster, Croll, Crola, C. R. Kummer, C. J. Leypold und Sparmann in zweiter Linie. Fearnleys „Brücke über einer Schlucht bei Mondschein" (1830) zeigt trotz einer gewissen Glätte große malerische Begabung, Gilles Ölskizzen aus der Umgebung von Dresden stehen dem jungen Menzel nahe. Crolls böhmische Landschaften („Klostergrab", „Kloster Dux" 1837), Kummers „Landschaft mit Regenbogen" sind phantasieärmer, aber noch einwandfrei in Komposition und Technik.

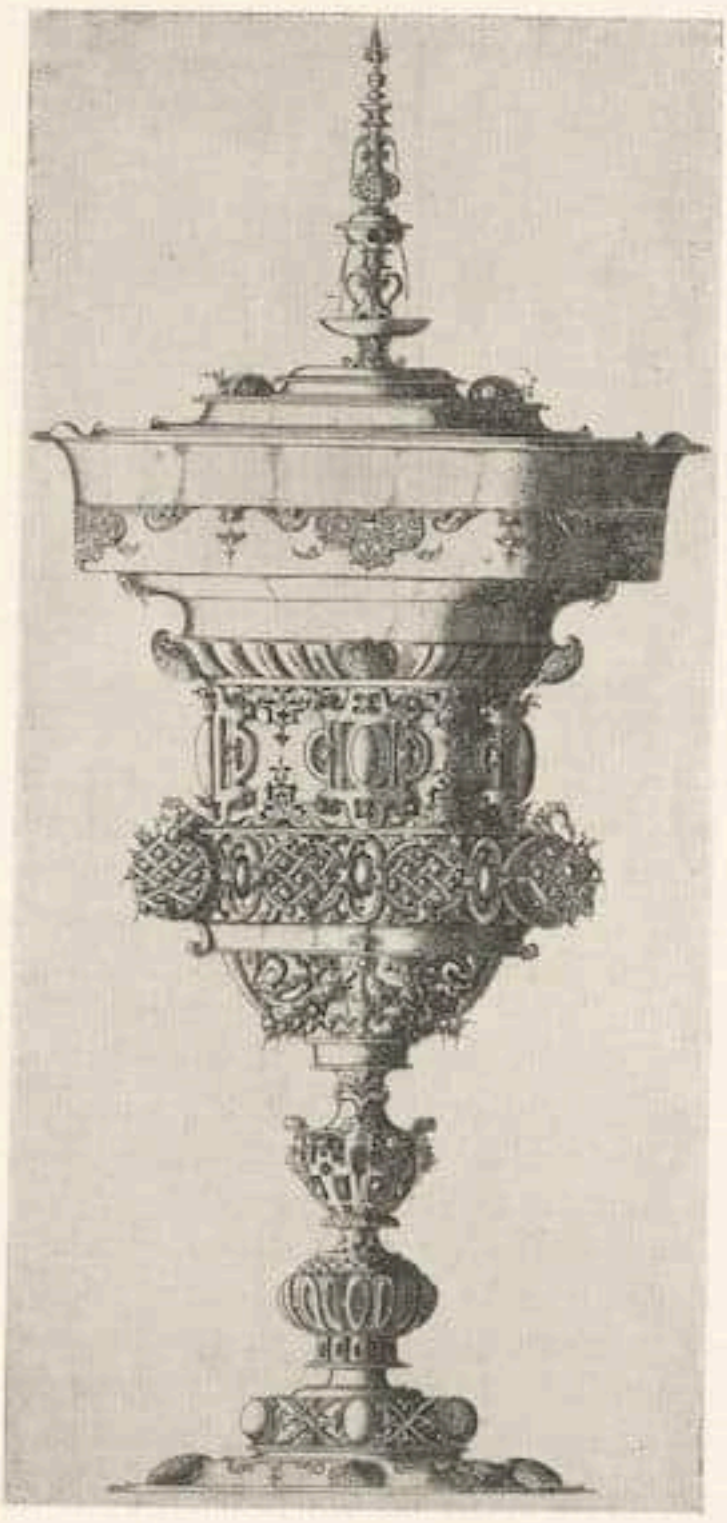
Ludwig Richter hat drei Jahre in Italien den Einfluß der Deutsch-Römer (J. A. Koch) erfahren, ohne selbst einer zu werden. Sein „Morgen bei Palestrina" (1829), eine Frühnebelstimmung, ist ohne Friedrich kaum denkbar, der „Watzmann" (1824) gehört malerisch zum Besten, was L. Richter erreichbar war, die Schreckensteinbilder (1835 und 1837) sind bürgerlicher als Richters Anreger, aber fern von jener Enge, die ihn zum Künstler des deutschen Hauses werden ließ. In Leonhard („Deutsche Waldlandschaft" 1863) fand er seinen begabtesten Schüler. Franz-Dreber (vier italienische Landschaften) geriet in Rom (seit 1843) unter Prellers Einfluß und entwickelte in Italien einen nach Böcklin tendierenden Stil, während Preller selbst („Odysseus" 1858) bis an sein Ende ohne klare Zielsetzung blieb.

Für die sächsische Kunst wurde die Ausstellung der Düsseldorfer im Kunstverein 1836 entscheidend. 1838 wurden J. Hübner, 1839 E. J. Bendemann berufen. Ihr Einfluß war zwar geringer, als man erwartet hatte, immerhin fielen ihnen die großen Dekorationenaufträge für Schloß und Oper zu. Bendemanns „Penelope" und Hübners „Felicitas" (1842) hatten in Dresden durch ihren kühnen Kolorismus Aufsehen erregt, wir verstehen heute nur schwer die Angeregtheit der Kunstdebatten, die sich im Anschluß an die neuen Ziele dieser Maler ergaben. Fest steht, daß das allgemeine Interesse um diese Zeit sich von den großen Romantikern wegwandte und C. D. Friedrich 1840 fast unbeachtet in der Stadt seines Schaffens starb. Die größte Begabung des Düsseldorfer Kreises, A. Rethel, war 1842 und 1848 bis 1852 in Dresden, wo er den Totentanz schuf. Seine drei „Ölstudien für die Aachener Fresken" aus dem Besitz von Else Sohn, und die Zeichnungen gehören zu den Höhepunkten der Ausstellung.

1846 kam Schnorr von Carolsfeld von München nach Dresden, der bereits in seiner italienischen Zeit zusammen mit Koch, Overbeck und Cornelius einen gewaltigen Einfluß auf die nach Italien wandernden Deutschen ausgeübt hatte. Von den Dresdnern hatten ihn Peschel, Hennig und Naecke in den zwanziger Jahren erfahren. Von Peschel bevorzugen wir heute die Bilder kleineren Formats wie „Elieser und Rebekka" (1827), von Hennig die Bildnisse. Schnorrs große Zeit war vorüber, als er nach Dresden kam, er unterrichtete und zeichnete. Von den malerischen Hauptwerken seiner Frühzeit ist ein großer Teil ausgestellt, „Der hl. Rochus" (1817), eines seiner adligsten und sympathischsten Bilder, die „Familie Johannis des Täufers bei der Familie Christi" (1817) u. a., dazu kostbare Zeichnungen.

Die Akademie und das Kunstleben Dresdens starben seit 1850 allmählich ab, und die Jüngeren suchten zum Studium anregendere Akademien auf; Gonne ging nach Antwerpen, Scholtz und Dörr nach Paris, wo die Entwicklung des malerischen Stils weiter fortgeschritten war. Es blieben Dresden zwei große Begabungen treu, v. Rayski und Scholtz. Von Scholtz besticht das Bildnis der „Gräfin Einsiedel" (1874) durch seine Bravour des malerischen Vortrags, während das „Gastmahl der Generale Wallensteins" eine achtenswerte Lösung auf dem Gebiete der Historienmalerei darstellt. Rayskis Porträts aus verschiedenen Jahrzehnten erweisen aufs neue seine gewaltige psychologische und malerische Begabung, der Daumierhafte „Strolch" (1835) und der „Reiter im Sturm" (1836) sind schlechterdings geniale Vorausnahmen, so wie das gezeichnete Selbstporträt vor der Staffelei eine Vorahnung Slevogts ist.

In der Abteilung der Zeichnungen findet sich noch manches bescheidenere Talent, dessen malerische Leistung geringer war. K. A. Senff, Kowalsky, E. Hasse, Mohn dürfen hier auftauchen und ergänzen das Gesamtbild, das ohne die Zeichnung unvollständig wäre. Malerische und zeichnerische Tendenzen lösten sich auch im 19. Jahrhundert ab, und bei den „Cornelianern" z. B. war die Zeichnung durchaus führend. Nur die Plastik nimmt in dieser Zeit einen tieferen Platz ein, und außer E. Rietschel hat keiner ein größeres Format erreicht. Seine aus dem Opernbrand geretteten Statuen Mozarts und Glucks (1843) bedeuten die Höhe seines Könnens.



Wenzel Jamnitzer. Großer Deckelpokal
Aus dem Lagerkatalog XI der Firma
H. Gilhofer & Ranschburg, A.-G., Luzern

Lorenzo Bernini. Studie für den linken Engel am Sakramentshaus in St. Peter (aufgestellt 1676). Kreide (20,5×20,5 cm)
Leipzig, Stadtbibliothek

RUNDSCHAU

LEIPZIG

Die Leipziger Stadtbibliothek, die unter der rührigen Leitung von Direktor Hofmann in der letzten Zeit des öfteren in einem geschmackvoll ausgestatteten Ausstellungsraum besonders wertvolle Bestände der Sammlung vorführt, hat aus Anlaß der Sächsischen Künstlerhilfswoche einige Handzeichnungen berühmter Meister des Hochbarocks zusammengestellt, die aus einer Sammlung von 27 Klebebänden des Priors Rensi in Rom stammen. Diese Sammlung wurde 1714 von der Stadtbibliothek angekauft und besitzt eine reiche Fülle sehr beachtenswerter Stücke, die einer weiteren Publizierung zweifellos würdig wären. Die jetzt in der Ausstellung der Stadtbibliothek vereinigten Blätter stammen nur von den Hauptmeistern wie Bernini, Salvatore Rosa, Nicolas Poussin. Es sind fast durchgehend Studien und Skizzen zu einigen bekannten Hauptwerken dieser Meister. Die kleine Ausstellung, die erneut auf einen selbst dem Fachmann bisher noch nicht genügend bekannten Schatz nachdrücklich hinweist, wird noch abgerundet durch einige gute plastische Werke von Giovanni da Bologna, Adrian de Vries, François Dusquesnoy, Balthasar Permoser und den ziemlich unbekannten Sachsen Paul Heermann, die im Jahre 1735 aus der Kunstsammlung des Feldmarschalls Grafen von Wackerbarth in Dresden von der Stadtbibliothek erworben worden sind. Die Ausstellung wird während des ganzen Sommers in der Stadtbibliothek zugänglich sein. T

PHILADELPHIA

Ende März wurde nach vielen Verzögerungen das neue Museum, das bereits eine Riesensumme verschlungen hat und gemäß seinem Direktor Dr. Fiske Kemball noch mindestens achtzehn Millionen Dollars an Fonds benötigt, feierlich eröffnet, wiewohl nur ein Teil des wahrhaft großangelegten Instituts fertig ist. Die bisher dem Besuch zugänglich gemach-

ten Räume umschließen eine Flucht von Sälen, in denen sich in gefälliger Anordnung die verschiedensten Kunsterzeugnisse einer bestimmten Nation innerhalb einer bestimmten Periode ihrer Entwicklung befinden. Und diese Säle werden an beiden Seiten von angebauten Räumen flankiert, die in ihrer Gesamtheit alten Häusern entnommen sind, um hier nun sozusagen das Leben vergangener Zeiten im Bilde vorzuführen.

Es wird um dieses Vorführungsprinzip wohl auch wieder eifrig und erregt debattiert werden, wie vor einem halben Jahr um das neue Detroiter Museum. Anhänger des sicher ganz hervorragenden neuen Fogg-Museums der Harvard-Universität in Cambridge werden auch das Philadelphia-Museum als eine nur populäre Anstalt verdammen. Eine Einigung der Meinungen ist undenkbar, weil jede Partei die von einem Museum zu leistende Arbeit von einem verschiedenen Standpunkt aus betrachtet. Das Fogg-Museum z. B. ist eine Art glorifiziertes praktisches Seminarmuseum, das vor allem Fachgelehrten dienen und solche auch heranziehen soll. Als solches ist es geplant und mit bewunderungswürdiger Konsequenz durchgeführt worden. Kein Wunder, daß es z. B. gerade den meisten deutschen Museumsleuten am besten zusagt. Diese aber sollten bei ihren Urteilen bedenken, daß die meisten amerikanischen Museen ganz andere Zwecke verfolgen und verfolgen müssen, schon weil sie in ihren Einnahmen von Laien abhängig sind. Die amerikanischen Museen müssen vor allem auf die ganze Bevölkerung ihrer Städte Rücksicht nehmen und müssen daher in vielen Fällen noch erste Erziehungsarbeit leisten. Sie sind ganz und gar nicht Gebäude, die einmal die Kunstwerke vergangener Zeiten bewahren und sie sodann Spezialisten zum Studium bereit halten sollen. Um diese Frage auch nur einigermaßen gründlich und dabei vorurteilslos zu behandeln, dazu gehört mehr Raum als hier zur Verfügung steht. Es sollte hier nur bei dieser Gelegenheit darauf hingewiesen werden, daß es nicht richtig ist, von einem abstrakten Standpunkt aus Institute und ihre An- und Einordnungen zu beurteilen, wo diese doch durchaus nicht immer den gleichen Zwekken zu dienen haben. Museen gehören in den lebendigen Fluß der Entwicklung. Die Entwicklung ist nicht überall die gleiche. Es würde also töricht sein, nur einen Museumstypus gelten zu lassen und den als den idealen zu verkünden. Niemand wird die hiesigen Museen als ideal bezeichnen. Daß viele unter ihnen aber in eifrigster Arbeit ein durchaus nicht leichtes Feld urbar machen und so vorzügliche Pionierdienste verrichten, darf wohl behauptet werden. In so mancher Beziehung vermögen die Museen der alten Welt von den hiesigen zu lernen. F

ALTMEISTERAUSSTELLUNG BEI M. KNOEDLER & CO. IN NEW YORK

Die bekannte internationale Kunstfirma M. Knoedler & Co., deren ehemaliger Chef vor kurzem ausgeschieden ist und die seitdem gemeinsam von den bisherigen Teilhabern weitergeführt wird, veranstaltete eine an Zahl beschränkte, an Qualität aber außergewöhnliche Ausstellung von Meisterwerken verschiedener Schulen. Der Reingewinn fließt dem geplanten Neubau des historischen Stadtmuseums von New York zu, das dieser Stadt sozusagen die Weihe einer historischen Stätte verleihen soll.

Man kann von dieser Ausstellung nur mit Bewunderung reden, weil jedes Stück den betreffenden Meister auf der Höhe seines Könnens zeigt. So ist die malerische Qualität des ziemlich frühen Rembrandt (Bildnis einer Dame mit Fächer aus dem Jahre 1633: Klassiker der Kunst, 1909, S. 97) wahrhaft superb; der Turner ein wunderbarer Traum in blau, der alles Vedutenhafte früherer Werke abgestreift hat („Rockets and Blue Lights" aus dem Jahre 1840; abgebildet in Armstrongs Turner S. 158); der Constable, ein Waldgedicht von köstlichster Frische („A Dell in Helmingham Park, Suffolk", S. 249 in Holmes „Constable") und der Reynolds wohl das herrlichste Kinderbildnis, das er je geschaffen, und das sich Rubens an die Seite zu stellen vermag. Wie er hier die Formen des Kindes, die Bewegung, das Spiel des Lichtes auf der perlmutterschimmernden Haut und das momentan Natürliche des Ausdrucks dieses etwa Zweijährigen ganz spontan, unakademisch zur Anschauung gebracht hat, ist eine Höchstleistung dieses großen Könners („Lady Sophia St. Asaph mit Sohn", gemalt 1786, also recht spät; jetzt Eigentum des Mr. Jacob Epstein). Herrlich ist auch der „Senator" des Tintoretto (Mayer, Band II, S. 179); der im Burlington Magazine (Feb. 1927) abgebildete Mönch als Heiliger des Petrus Christus (Sammlung Jules S. Bache); die Madonna mit Kind von Carlo Crivelli aus der Huldschinsky-Sammlung (Drey, Tafel IX; Sammlung J. Horace Harding); der aus der englischen Frühzeit des Meisters stammende, noch ganz eigenhändige und superb gemalte „Sir Thomas Hanmer" des van Dyck aus der Sammlung des Lord

Sir Joshua Reynolds — Lady St. Asaph mit ihrem Sohn

Mit Erlaubnis von M. Knoedler & Co., New York

Newport (jetzt Sammlung John L. Severance); das bekannte Bildnis des Söhnchens Heinrichs VIII. von Holbein dem Jüngeren, das als Eigentum der Welfen einst im Museum in Hannover hing und dessen Verkauf ein solches Aufsehen machte, als Knoedlers es den Duveens wegschnappten (jetzt in seiner roten und goldenen Glorie eine Perle der ausgesuchten Sammlung des amerikanischen Finanzministers Andrew W. Mellon); die herrliche kleine Tafel des Pesellino „Madonna mit Kind und sechs Heiligen" (abgebildet in Dr. Werner Weisbachs „Francesco Pesellino und die Romantik der Renaissance", Berlin 1901, Tafel XI); und last not least der kleine Vermeer van Delft „Dame in rotem Hut", die das Monogramm des Meisters trägt und seine Gattin darstellen soll. Das nur $7^1/_8 \times 9^1/_8$ inches große Bild war erst 1925 wiedergefunden worden und erregte damals das größte Aufsehen. Mr. Mellon hat es ebenfalls erworben.

Diese Ausstellung von zwölf Meisterwerken darf als Höhepunkt der nun zu Ende gehenden New Yorker Saison bezeichnet werden, die so großartig und bedeutsam mit der altfranzösischen Ausstellung bei Kleinbergers begonnen hatte. F

DIE DÜRER-AUSSTELLUNG IN LONDON

Anfangs April wurde in der Graphischen Sammlung des British-Museums eine Dürer-Gedenkausstellung eröffnet, die das graphische Werk des Meisters in imposanter Vertretung zur Schau bringt. Die Bestände rühren durchwegs aus dem eigenen Museumsbesitz, weshalb schon von den Gemälden des

A. van Dyck Sir Thomas Hanmer, Bart.

Mit Erlaubnis von M. Knoedler & Co., New York

Meisters und seiner Schule nichts gezeigt wird. Dagegen kommt die Druckgraphik sowohl qualitativ wie quantitativ zu starker Wirkung, und auch über die Zeichenkunst Dürers gewinnt man eine vorzügliche Übersicht. Am wenigsten vollständig ist der Bestand an Holzschnitten, da wegen Raummangels manches ausgelassen werden mußte. Die hauptsächlich aus der berühmten Mitchell-Sammlung stammenden Blätter sind jedoch vielfach von seltener Druckschönheit. Von besonderer Wichtigkeit ist das Frühwerk der Beweinung Christi (Kurth 87), das als Unikum 1919 aus der Northwick Sammlung für das Museum erworben wurde. Eine interessante Ergänzung zu den Holzschnitten bildet eine Auswahl der Originalholzstöcke, von denen das Museum allein 35 Stücke zur kleinen Passion besitzt. Die Kupferstiche erscheinen vollzählig mit Ausnahme des Großen Postreiters und der beiden Unika der frühen Bekehrung Pauli und des unvollendeten Sultans; Etatunterschiede sind aber nicht durchwegs berücksichtigt. Von Adam und Eva sind beispielsweise nur der erste, äußerst seltene Zustand vor der Vollendung, ferner der vierte und fünfte ausgestellt. Wo Studien zu den Kupferstichen vorhanden sind (wie z. B. gerade bei Adam und Eva) sind diese den zugehörigen Stichen angegliedert. Im übrigen sind die Handzeichnungen von der Druckgraphik getrennt. Die Londoner Bestände an Dürerzeichnungen, in der Hauptsache aus dem berühmten Sammelband des Sir Hans Sloane stammend, zählen bekanntlich zu den reichsten neben den Berliner und Wiener Blättern. Das ganze Material ist ausgestellt, auch

Jan Vermeer van Delft — Dame in rotem Hut

Mit Erlaubnis von M. Knoedler & Co., New York

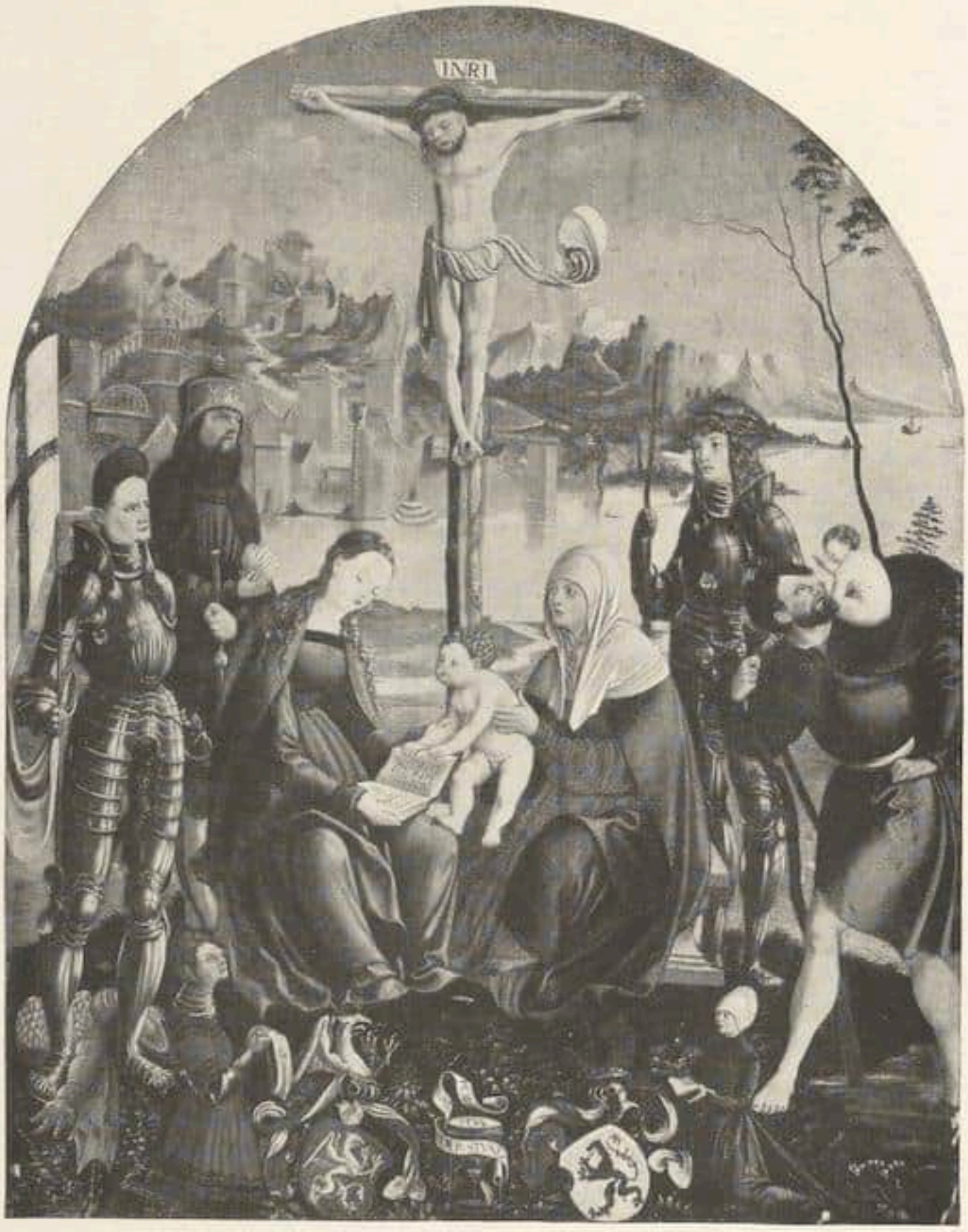
einige zweifelhafte Blätter, Kopien und eine Auswahl des Londoner Schatzes an Zeichnungen der Vorläufer und Nachfolger Dürers. Besonders Kulmbach, Schäufelein und Beham zeigen sich in der letztgenannten Gruppe mit einer Reihe bedeutender Entwürfe. Unter den eigenhändigen Arbeiten Dürers fällt ein auf grauem Grund gehöhter hl. Christoforus (um 1520/21) auf, der erst neuerdings erkannt wurde und möglicherweise ein im „Tagebuch" erwähntes Blatt ist. Ein gedruckter kritischer Katalog der gesamten Ausstellung liegt vor.

K.T.P.

AUSSTELLUNG AUS BASLER PRIVATBESITZ

Äußerer Anlaß zur Veranstaltung einer Ausstellung von alten Kunstwerken aus Privatbesitz gab die Vollendung des neuen Flügels der Basler Kunsthalle, der als stattlicher Bau mit vier hellen geräumigen Ausstellungssälen, Bibliothek und Verwaltungsräumlichkeiten während der Zeit, da die öffentliche Kunstsammlung den bisher für wechselnde Ausstellungen verfügbaren Raum mit Beschlag belegt, allein dem Ausstellungsbetrieb dienen soll. Ausgestellt sind beiläufig zweihundertdreißig Werke des 15. bis 18. Jahrhunderts; davon sind zweihundert Gemälde und Zeichnungen und der Rest Skulpturen. Diese gehören, mit Ausnahme einer Pajou oder Houdon zugeschriebenen Bildnisterrakotta, dem nordischen Kunstbereich des 14. bis 16. Jahrhunderts an. Die Gemälde sind in eine altdeutsche und altniederländische, in eine holländische und flämische Abteilung und in eine solche französischer Kunst des Dixhuitième aufgeteilt worden. Eine hübsche Enklave zwischen den Italienern im geräumigen Treppenhaus und

den Franzosen bilden die deutschen und schweizerischen Meister des 17. und 18. Jahrhunderts. Leider mußte gerade diese Abteilung, den ursprünglichen Absichten entgegen, aus Platzgründen sehr eingeschränkt werden. Obschon das Sammeln deutscher Malerei und Plastik des 15. und 16. Jahrhunderts in Basel keineswegs Tradition ist wie beispielsweise das Sammeln von holländischer und vlämischer Kunst des 17. Jahrhunderts, steht dieser Teil der Ausstellung an Bedeutung doch obenan. Dem numerisch bescheidenen, dafür aber qualitativ gewichtigen alten Familienbesitz, der sich teilweise aus der berühmten markgräflich badischen Sammlung herleitet, haben die letzten vier Jahrzehnte manches Entscheidende beigefügt, namentlich aus dem Bereiche der Mittel- und Oberrheinischen Kunst. Zum Hervorragendsten gehören hier ein Hl. Onophrius vom Meister der Darmstädter-Passion, die entzückende Madonna in einer Säulenhalle eines burgundisch-niederländischen Meisters aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, die Hln. Magdalena und Barbara eines mittelrheinischen Meisters um 1450, ferner zwei entzückende kleine Madonnenbildchen, wovon das eine als Jugendwerk Schongauers gilt, das andere wohl in die nächste Nähe dieses Meisters zu setzen ist, endlich die prachtvolle Altartafel eines Luzerner Meisters um 1515, ein hervorragendes Stück Malerei aus der nächsten Baldung-Folge,



Luzerner Meister um 1515 Altar des Ritters Manzett

Aus der Ausstellung von Kunstwerken des 15.—18. Jahrh. aus Basler Privatbesitz im Basler Kunstverein

Konrad Witz — Verkündigungsengel

Aus der Ausstellung von Kunstwerken des 15.—18. Jahrh. aus Basler Privatbesitz im Basler Kunstverein

einzigartig namentlich in der Landschaftsgestaltung (Abb.). Die Namen Altdorfer, Baldung Grien, Dürer, Holbein, Manuel Deutsch sind durch Zeichnungen repräsentiert, Cranach mit einer liebenswürdigen Magdalena in einer Landschaft. Jan Pollak und Bernhard Strigel sind zwei Bildnisse von ungewöhnlicher Ausdruckskraft und farbiger Schönheit zugeschrieben. Diese frühe Abteilung findet ihre Krönung in den beiden Altartafeln des Konrad Witz, „Verkündigungsengel" (Abb.) und „Ekklesia", die trotz des schlechten Erhaltungszustandes zweifellos die interessantesten Bilder der ganzen Ausstellung sind. — Das spätere 16. Jahrhundert repräsentieren Sebald Beham, Ludwig Ringler, Tobias Stimmer und Hans Hug Kluber.

Die altniederländische Kunst kann nicht mit dieser Fülle aufwarten. Etwas vom Schönsten ist eine Federzeichnung des Jakob de Gheyn d.Ä., während ein dem Antonis Mor zugeschriebenes Bildnis von sehr schönen Qualitäten eher das Werk eines gleichzeitigen Venezianers sein dürfte. Von besonderem Interesse ist noch eine Auferstehung Christi von Peter Brueghel d.J., der eine Komposition des ältern Brughel zugrunde liegt. — Die Plastik dieses Zeitabschnittes bietet namentlich in einem aus Graubünden stammenden Madonnenrelief des 14. Jahrhunderts, in einer

François (gen. Janet) Clouet Brustbild des Dauphin François als Knabe

Aus der Ausstellung von Kunstwerken des 15.—18. Jahrh. aus Basler Privatbesitz im Basler Kunstverein

westschweizerischen Pietà, in einer französisch-wallonischen Maria von einer Kreuzigung und einer entzückenden Basler Pantalus-Gruppe aus dem 15. Jahrhundert schöne und ungewöhnlich interessante Werke. Die eigentliche Vorliebe der Basler Sammler galt von jeher den Niederländern des 17. Jahrhunderts. Rembrandt ist durch hervorragende Zeichnungen und mit einem Frühwerk, einem kleinen, sehr ausdrucksstarken Bildnis seiner Mutter vertreten. Die Skizze zu einer Grablegung, dem Rubens zugeschrieben, ist obschon von hoher Qualität, umstritten, ebenso wie ein Bildnis von van Dyck. Besonders hervorzuheben sind drei Werke des Jakob van Ruisdael, ferner Landschaften von van Goyen (Blick auf Rhenen), van der Heyden (Schlößchen), Herkules Seghers (Felslandschaft), Hobbema (Frühwerk) und C. P. Berchem. Ein Interieur von Pieter de Hooch, ein anderes mit rauchenden Bauern von Ostade, Stilleben von Evert v. Aelst und Abraham van Beyeren und endlich ein Bildnis von Nikolas Maes runden diese Abteilung ab.

Auch der Besitz an Werken des französischen Dixhuitième ist in Basel sehr ansehnlich. Unter allem steht das Bildnis des Dauphin François II. von Janet Clouet an erster Stelle. Ihm folgt das Bildnis der Mme. Pierre His von Quentin de Latour, das in seinem Farbenschmelz unter den Werken des 18. Jahrhunderts einen hohen Rang behauptet. Hubert Robert, Boilly und selbst Greuze, die alle gut vertreten sind, endlich auch Bildnisse von Rigaud und Champaigne bilden für dieses Werk die Folie. In seiner eminenten Kultiviertheit ist es ein Gegenstück zu einer Auswahl herrlicher Farbstiche des 18. Jahrhunderts.

So seltsam es berühren mag: die Stadt Jakob Burckhardts ist außerordentlich arm an guten Werken italienischer Kunst. Was diese Ausstellung an wirklich guter transalpiner Malerei vereinigt, gehört vorwiegend jener Epoche an, die der Verfasser des „Cicerone" nicht ohne Vorbehalte gelten ließ: Zwei figurenreiche Landschaften von Jac. Bassano, eine ganz bravourös gemalte Landschaft von Magnasco, eine vorzügliche venezianische Vedute von Canaletto und ein dem Tintoretto zugeschriebenes männliches Bildnis sind besonders zu nennen.

In der Abteilung deutscher und schweizerischer Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts dominiert Anton Graff; ein jugendliches Selbstbildnis, das Porträt eines sächsischen Ministers und das Bildnis von J. R. Burckhardt de Bary zeigen den Künstler von drei vollkommen verschiedenen Seiten. J. H. Füßli, der nur durch zwei, sein Talent sehr eindrücklich veranschaulichende Proben vertreten ist, J. H. Tischbein, Januarius Zick, C. G. Schütz, J. K. Seekatz und W. A. Töpffer bieten zusammen mit einigen hervorragenderen Basler Malern dieser Zeit wie Grooth, Handmann, Mathäus Merian und dem Aargauer Caspar Wolf ein höchst vielseitiges Bild dieser Epoche. W. R.

BERLINER AUSSTELLUNGEN

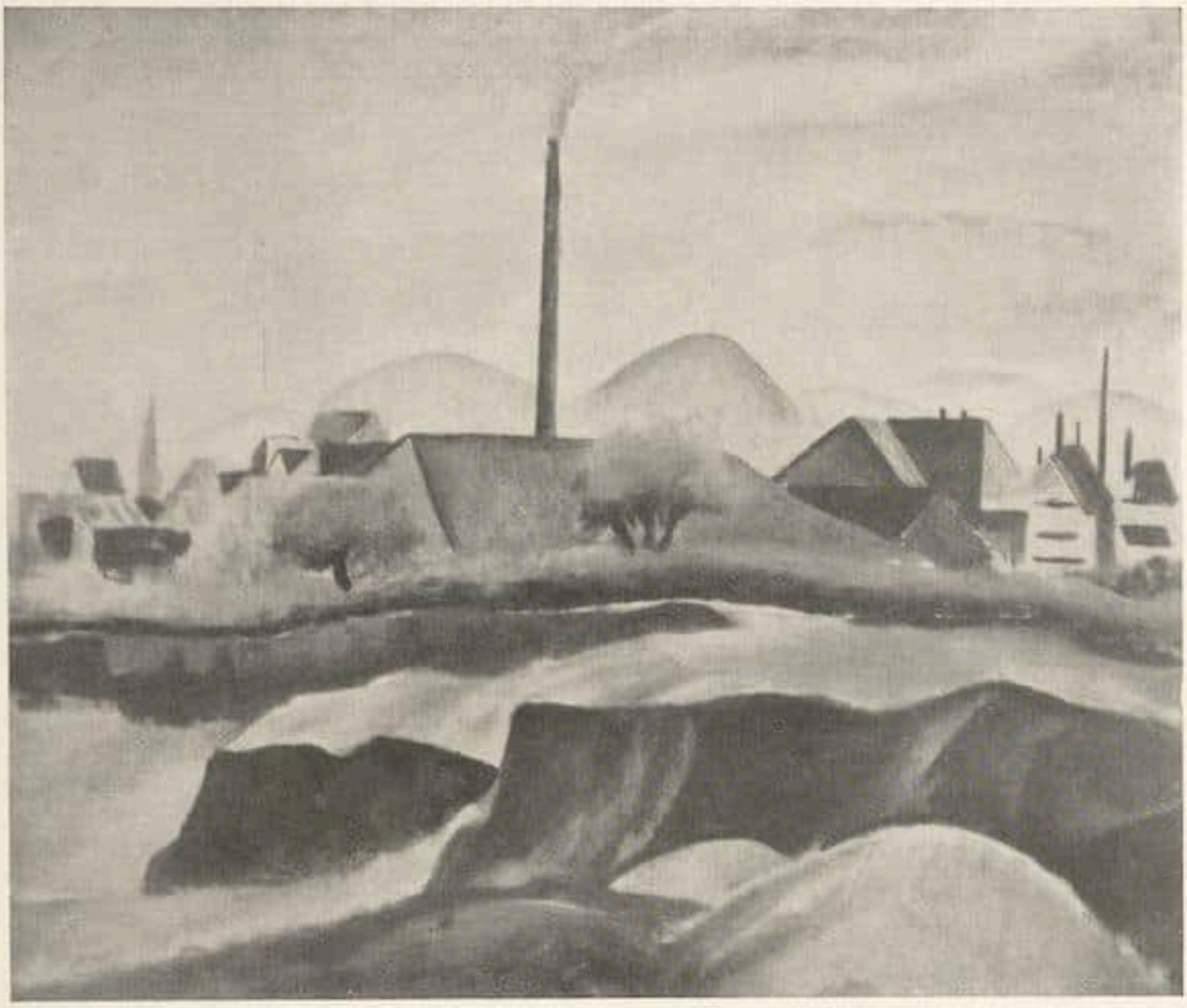
August Macke / Junge Kunst bei Ferd. Möller, Wiltschek, Neumann-Nierendorf / Junge Graphik / Chagalls »Tote Seelen«

Die Galerie Ferdinand Möller erneuerte das Andenken August Mackes, dessen verheißungsvolle junge Begabung der Tod am Vaterlande zerschmettert hat. Das Fragment seiner künstlerischen Existenz mutet so insbesondere schmerzlich an, weil man das Bild nicht einer steil aufbegehrenden, tragisch prädestinierten Kraft, sondern einer weltfreudigen Gemächlichkeit empfängt, deren Ausschwingung mit diesem frühen Abbruch keinerlei inneres Gesetz, keinen noch so herben Sinn erfüllt[1]. Macke, einem Rudolf Großmann etwa nach Anschauung und Tradition verwandter als seinen unmittelbaren Kameraden, klagt mit seinen glühbunt schimmernden Spazier-Betrachtungen desto bitterer wider sein Schicksal. — Ihm hat Möller außer dem in Vergröberung Kirchners effektfarbig lärmenden, knorrig kokettierenden Naturpathetiker Philipp Bauknecht etliche junge Maler gesellt, denen man wiederbegegnen möchte. Ernst Musfeld freilich wird sich erst disziplinieren müssen, Kurt Mohr aber überzeugt bereits durch Feinheiten der Kristallisation, die rare Farbstimmungen struktiv aufnehmen, und Martin Christ vollends berechtigt durch freien Wurf des Aufrisses, durch Takt der Abtönungen, durch Züge blühender Frische wie der Fremdnis zu ganzen Erwartungen.

Auch die Galerie Wiltschek konnte im Rahmen einer rein programmatisch sehr dankenswerten Versammlung junger Kunst manch Gesicht weisen. Auf Kriegel lenkt die lose Lebendigkeit seiner flüssig ausgebreiteten Farbe den Blick, auf Gerhard Viegener die feine Stereoskopie überaus sicher proportionierter Zusammenfügungen von einfachen Gefäßen, Fensterviereck, Kakteen und den Schatten dieser Formen auf der Tischplatte. Während Wollheim ständig an Interesse verliert, enttäuschen Carl Doebel und E. W. Nay die gute Meinung bei keinem Wiederantreffen. Ein Stück von Wilhelm Heise tritt heraus, das den mit Spulen, Feilen, Schachteln, Rädchen und Flaschen übersäten Arbeitstisch eines Radiomonteurs schildert, fesselnd durch die Exaktheit, mit der das verstreute Vielerlei behandelt ist, durch die Phantastik zugleich eines Gewirrs von Bestandteilen in überschärfendem Zwielicht. Von dem lange verborgenen Davringhausen ein in seiner einfachen und ausdrucksharten Realität zwingender Halbakt.

Handzeichnungen jüngerer Künstler waren in der Galerie Neumann-Nierendorf zu sehen, geschart um ein in seinem Temperament wie auch in der mit Kreide weiß höhenden Technik Baldung Grien gefährlich angenähertes, wenn auch starkes Blatt von Dix. Den bedeutendsten Eindruck erzielen die Arbeiten von Lachnit, Hubbuch und vor allem Xaver Fuhr, dessen in steifen Schrägkurven

[1] In diesem Zusammenhang sei übrigens erneut an den vortrefflichen Band »August Macke« aus der Feder Walter Cohens erinnert (Junge Kunst, Bd. 52).



August Macke — Rheinische Landschaft mit Fabrik. 1913
Aus der August Macke-Sonderausstellung der Galerie Ferdinand Möller, Berlin

überaus eigen formulierte Darstellungen von eckigen Plätzen, geraden Straßen und Anlagen immer wieder faszinieren. Fuhr, der vielfach mit Hilfe von kleinen Stempeltypen zeichnet, indem er sie zu Ketten und Barren zusammensetzt, ist nicht ohne Marotte, doch ein außergewöhnlicher Stilist. Radziwills traulich verwitterter Strich ist Manier, auch Großberg spielt nur mit gezeichneten Bauklötzchen. Dagegen schreibt v. Ripper eine beachtlich offene, unbemühte, gestaltende Hand. Im Nebenraum hingen helle Gemälde von Max Pretzfelder, spanische Landschaften zumeist, ansprechend durch weiß neben weiß gerückte Häuser, die sich weiß spiegeln, auch durch hübsche panoramatische Wirkungen, aber doch von einer recht flachen Säuberlichkeit, kulissenhaft leer.

Ein Graphik-Preisausschreiben des Euphorionverlags hat eine Menge wertvollster Einsendungen seitens eines Nachwuchses gezeitigt, über den man infolge zerstobener Konjunktur unzulänglich unterrichtet war. Im Lichthof des ehemaligen Kunstgewerbemuseums konnte eine Auswahl eingesehen werden, und es lohnte durchaus. Als erster Preisträger begegnet auch hier Karl Hubbuch, seine dünn und scharf gerissenen Radierungen verdienen in der Tat die Auszeichnung. Sonst scheint mir das Gericht nicht ganz unanfechtbar gewertet zu haben; es hätte außer Gerhard Marcks und Werner Laves doch etwa Bernhard Kretzschmar, Ewald Mataré, Fritz Stübing, H. Gabriel, Joseph Doppelfeld und Elisabeth Hirn berücksichtigen sollen.

Marc Chagall hat Gogols „Tote Seelen" in etwa hundert bizarren Radierungen paraphrasiert, die uns die Galerie Thannhauser vorführte. Es sind keine eigentlichen Illustrationen, denn sie decken sich mit der Erzählung weder stilistisch noch in der Beziehung auf deutlich erkennbare Einzelmomente. Es sind launige, auch graphisch entzückend unbekümmerte Umschreibungen, phantastische Schnurren voll charmantester Kritzelei und ergötzlichster Parodie, denen man den Mangel an erläuternder Deutlichkeit verzeiht. Wonnig zerschielte, zerfletschte, zerpantschte Physiognomien schlingen sich zu burleskem Reigen. Ein Werk selbstherrlichen Humors, ein Groteskraum frei nach Gogol.

Wolfradt

KUNST IN PARIS

Salon des Tuileries / Ausstellung alter Kunst aus Amerika / Auktion früh-amerikanischer Kunstgegenstände / Belgische Malerei

Den vielen Fremden, die in der warmen Jahreszeit bei uns einziehen und uns fragen: „Wo sieht man die moderne Kunst in Paris?" antwortet die Ausstellung im Salon des Tuileries, die den Sommer hindurch ein umfangreiches Panorama der augenblicklichen Malerei und Skulptur ausbreitet und die Tendenzen von heute offenbart. Einige Künstler allerdings wie Picasso, Marie Laurencin und Braque beteiligen sich an keinerlei öffentlicher Ausstellung: sie wollen den Kunsthändler nicht verletzen, der ein Monopol auf ihre Bilder hat und eifersüchtig darüber wacht, daß sie nirgends anderswo als bei ihm gesehen werden können. Auch Derain hält sich fern von öffentlichen Ausstellungen, aber aus anderen Gründen, da er frei ist und sich niemandem verkauft hat. Vielleicht ist es nicht unrichtig von seiten des Künstlers, seinen Werken eine gewisse Zurückhaltung und Seltenheit zu geben; zu mindest weiß man, daß ein großer Maler wie Vlaminck unter der allzuhäufigen Verbreitung seiner Bilder, die man heute fast überall sieht, gelitten hat. Die Qualität seiner Kunst wurde dadurch nicht verringert, aber die Kostbarkeit seiner Werke, da man sie zu sehr angeboten sieht. Matisse, der im Tuillerien-Salon ausstellt, scheint diesmal von einem dringenden Bedürfnis nach Raumökonomie beherrscht zu sein. Er sandte drei Postkarten, die seine immer wiederholten Odalisken darstellen. Den größten Erfolg hat diesmal die Einsendung von Othon Friesz. Dieser Künstler, der seine intellektuelle Begabung zu Hilfe nimmt, um mit klarem und unerbittlichem Willen gewisse Kompositionen immer wieder neu zu ordnen und zu ergänzen, hat eine neue Fassung seines „Hafens von Toulon" geschickt, sowie eine Gruppe nackter Frauen auf einem Kanapee. Von Cézanne herkommend, baut Friesz eine durchaus eigene plastische Anschauung auf, in der Form und Farbe sich manchmal bis zum flammenden Barock steigernd. — Unter den Jüngeren drängen sich immer wieder dieselben Namen auf: Per Krogh, der die lebendige Form in voller Bewegung packt, Chériane, Malerin der reinsten und frischesten Töne, der große Lyriker der Farbe Terechcovitch und der eigensinnige Konstrukteur von asketischer Gesinnung Simon Levy.

Die Ausstellung alt-amerikanischer Kunst ist diesmal der Clou der Pariser Saison. Das Museum des Trocadero und zahlreiche Privatsammler haben ihre wertvollsten Gegenstände dafür hergeliehen. Ohne dem wundervollen Völkerkunde-Museum in Berlin (das gleichfalls einige Stücke gesandt hat, darunter eine besonders schöne Maske) seinen hohen Rang auf diesem Gebiete abzusprechen, begrüßt man erfreut die erste Kundgebung dieser Art in Paris. Diese Ausstellung erlaubt uns, in vollem Licht eine Reihe von Werken der Maya und Inka Epoche zu betrachten, die im Trocadero, der Sammelstätte zahlreicher und darunter ganz einzigartiger Objekte, nahezu unsichtbar bleiben. Ein glücklicher Zufall war es, der den Berliner Händler Walter Bondy gerade in diesem Augenblick dazu veranlaßte, seine reizende Kollektion, die vielleicht nicht Gegenstände von sehr hohem Rang enthielt, aber den raffinierten Geschmack ihres erfahrenen Besitzers verriet, jetzt hier in Paris zu verkaufen. Er hatte infolgedessen die Freude, einige seiner Objekte im Kreuzfeuer der Gebote zu relativ hohen Preisen abgehen zu sehen. So brachte ein stilisierter Vogel aus hartem Stein 24500.— Frcs. und eine vielfarbige Skulptur aus der Südsee 18000.— Frcs.

Die Gesellschaft für geistige Zusammenarbeit, die vom Völkerbund gegründet worden ist, hat jetzt im Annex des Luxembourg-Museum, des sog. Jeu de Paume (im Tuileriengarten) eine Ausstellung Belgischer Kunst veranstaltet. Diese Belgier würden richtiger Flamen heißen, und sie würden damit den Namen behalten, der in der Kunst seit langem großen Klang hat. In ihrer Malerei regiert ein Geist des Nationalismus. Es sind Künstler, die um jeden Preis selbständig bleiben und sich sichtbar von der französischen Malerei unterscheiden wollen. Einige unter ihnen wie Eytgat, De Smet, Permeke werden dadurch nicht geringer und die größten unter ihnen Rik Wouters und Ensor werden immer den bedeutendsten Künstlern der modernen Zeit ebenbürtig bleiben.

F. Fels

ANTIKE MALEREIEN

Der Kunstverein München veranstaltet zur Zeit eine Ausstellung von Kopien nach antiken Wandmalereien von Annette v. Eckardt. Neben einer besonders gelungenen Kopie der „Aldobrandinischen Hochzeit" werden vor allem Gemälde gezeigt, deren Originale sich in Neapel befinden — vorzugsweise Darstellungen aus der antiken Mythologie (Theseus, Achilles und Chiron, Herakles). Sehr interessant, vor allem was Technik und Material an-

Henri Matisse Ausgestellt im Salon des Tuileries, 1928 Odalisque

langt, sind zwei Kopien nach Rötelzeichnungen auf Marmortafeln: Herakles im Kampf mit einem Kentauren und Mädchen beim sog. Knöchelspiel, zwei Motive, die auch in der antiken Vasenmalerei sehr beliebt waren. Sämtliche Kopien sind im Auftrag des Landesmuseums in Kassel angefertigt und zur Ausschmückung eines neueingerichteten Saales für Lehrzwecke bestimmt. Ho

ZÜRCHER AUSSTELLUNGEN

Dem gesamten Zürcher Kunstbetrieb fehlt in letzter Zeit eine gewisse Lebendigkeit. Ein Kunsthaus wie das Zürcher, das an einem Verschneidungspunkt deutscher und romanischer Kultur steht, hat die Pflicht, mindestens einmal im Jahr darüber Auskunft zu geben: Welche künstlerischen Fragen stehen im Augenblick zur Diskussion? Teilausschnitte wie die letztjährige Novecentogruppe- oder die Kandinsky-Ausstellung genügen nicht. Das Kunsthaus hätte, da es demokratisch orientiert ist, etwa zu seiner Zeit die neue Sachlichkeitsbewegung in Deutschland, einen Überblick über die abstrakte Kunst und gerade jetzt die Bewegung des Surréalismus in Frankreich zu zeigen. Aber die Quartseite voll Kommissionen hemmt wohl jede persönliche Initiative. Ein Kunstinstitut, das lebensberechtigt bleiben will, hat die Verpflichtung, sich mit den Zeitströmungen auseinanderzusetzen. Bekanntlich befindet sich die ganze Malerei in einer Krise. Und mit der Malerei die Kunsthäuser. Ohne eine Neubelebung ihrer Programme werden sie ihre Daseinsberechtigung verlieren.

Programmäßig sei aufgezählt:

Im Kunsthaus augenblicklich eine Ausstellung Hermann Hubers, Hans Purrmanns, mit dessen Kunst, wenigstens in dem jetzigen Stadium, wir uns nur schwer auseinandersetzen können; es wirbeln in ihr die Generationen und Malweisen durcheinander. Wenn Purrmann in Motiv (Zimmer mit Balkon) und Farbe in die Nähe von Matisse gerät, spürt man erst seine Schwere. Es ist mühsam, hier einen Weg zu erkennen.

Die Galerie Aktuaryus, die sich bedeutend vergrößert hat, bringt eine Nolde-Ausstellung. In Zürich war — fast wie in Frankreich — immer eine gewisse Gleichgültigkeit gegenüber dem deutschen Expressionismus zu bemerken. Gewiß liegt das zum Teil in der ablehnenden Haltung, die gerade die

kapitalfesten Kreise der Schweiz selbst gegenüber dem Expressionismus noch einnehmen, zum andern aber im innern Wesen der Rasse, dem Maß und Haltung näher liegen, wie der Schrei.

Die Galerie Forter zeigt einen jungen Schweizer Maler Max Hunziker, der seine Motive aus Südfrankreich holt und der Gefahr noch nicht entgeht in der malerischen Tradition zu plätschern, die die Großen nun einmal jener Gegend aufgedrückt haben.

Die Galerie Wolfensberger bringt Tiroler Heimatkunst.

R. Bernoulli veranstaltet im Kupferstichkabinett der Technischen Hochschule eine ausgezeichnete Darstellung der Goyaschen Graphik. — Hervorgehoben seien einige Bilder Hermann Hubers im Zürcher Kunsthaus und bei Wolfensberger. Vier Gruppenbilder, die diesen Winter in Berlin entstanden. Huber ist in den letzten Jahren nicht der Gefahr entgangen, die in zu rascher Produktion liegt. Nun meldet sich eine neue intensive Sammlung. Ein Zurückgehen auf Jugendeindrücke, die aber von dem malerischen Weg, der zurückgelegt wurde, durchtränkt sind. Die renoirhafte Skala wird unterdrückt. Merkwürdige Schraffierungen legen sich fast wie ein Raster über das Bild. Der Horizont schneidet nicht mehr über den Köpfen ab und es ist nicht die Familie allein, der sein Interesse gilt, sondern Versammlungen anonymer junger Leute, die wie Bäume aus dem Boden wachsen und sich in geschwisterlichen Umarmungen begegnen. Über den frischen Körpern, die Elastizität in den Muskeln haben, liegt eine gewisse Melancholie. Ihr Weg ist unbestimmbar. Sie scheinen sich auf einer Insel zusammengefunden zu haben, die sie von der Zeit abgetrennt hat. Ihre Gesundheit findet keine Ventile.

Gewiß, es wäre undenkbar, in diese Bilder die agressive Form eines Autos zu stellen und es ist kein Zufall, daß der Maler an einem Ort einen Wagen andeutet, den die Kurven der Pferde ausklingen lassen. Es ist zeitlose Malerei, in der die Tradition eines Jahrhunderts lebt. Man soll die edlen Inseln in der Zeit nicht vergessen, denn es gibt sehr wenige. Was Huber gibt, ist wirkliche malerische Materie und handwerkliche Durchdringung, die immer mehr verschwindet. Giedion

NEW YORK

Aus der Überfülle sich ständig drängender und verdrängender Ausstellungen, die die zahlreichen, sich mehr und mehr jetzt auf „moderne" Kunst einstellenden Salons und Händler von Woche zu Woche bieten — es gab sogar eine solche modernen Kunstgewerbes in einem der großen Warenhäuser! — seien hier nur einige wenige mit ein paar Worten angeführt: bei Wildenstein sah man eine bedeutsame Kollektion von Werken Cézannes und später Skulpturen von Bildhauern verschiedener Länder, unter denen einige sehr feine Arbeiten Kolbes waren. In den New Galleries stellte ein Neger, Archibald J. Motley, aus. Ihm war auf unzweifelhafte persönliche Begabung und ebenso unzweifelhaftes starkes Rassenempfinden akademischer Drill aufgepfropft worden, der seinen oft wildunheimlichen, also atavistische Erinnerung ansprechenden Szenen eine seltsame „Korrektheit" und seinen Bildnissen eine gewisse Zahmheit verlieh. Immerhin eine eigenartige Erscheinung. Ganz er selber ist dagegen der von Herrn Neumann stets mit Liebe immer wieder ins Vordertreffen geführte Max Weber, geborener Russe, der auf eigenen Wegen und in schwerem Kampfe aus Niederungen sich in die Höhe zu schwingen sucht und dem das Großmonumentale wie eine Art Erlösung vorschwebt.

Wunder barg die erlesene Ausstellung altchinesischer Gemälde bei Stephan Bourgeois. Ach, diese Weisen, wie wird ihnen alles zu ewiger Einheit, wie werden sie selber zu Fels und Baum, zu Meer und Himmel und vermögen deren innerstes Sein zu künden! Reinhardts ließen ihrer bereits in Heft 9 behandelten großen Ausstellung eine solche moderner Franzosen folgen, die einiges Treffliche enthielt.

Von deutschen Künstlern stellte u. a. Hermann Struck aus (bei Arnold Seligmann) und eine Anzahl deutscher Künstler war in der aus Pittsburgh hergesandten internationalen Carnegie-Ausstellung vertreten. Man kann aber nicht sagen, daß die Auswahl eine besonders glückliche war. Diese Ausstellung hatte nur deswegen eine gewisse Bedeutung, weil auf ihr erstmals sogenannte „Modernisten", vor allem Matisse, Preise davontrugen! Die sich daraus ergebende, zum Teil recht bittere Preßfehde hat den neueren Künstlern und der durch sie vertretenen neuen Kunst nur geholfen. Sie sind nun abgestempelt und anerkannt, und so steht ihnen jetzt das große Land offen.

F

WEIMAR

Am 14. Juni sind 100 Jahre seit dem Tode des Großherzogs Karl August vergangen. Aus diesem Anlaß findet im Landesmuseum in

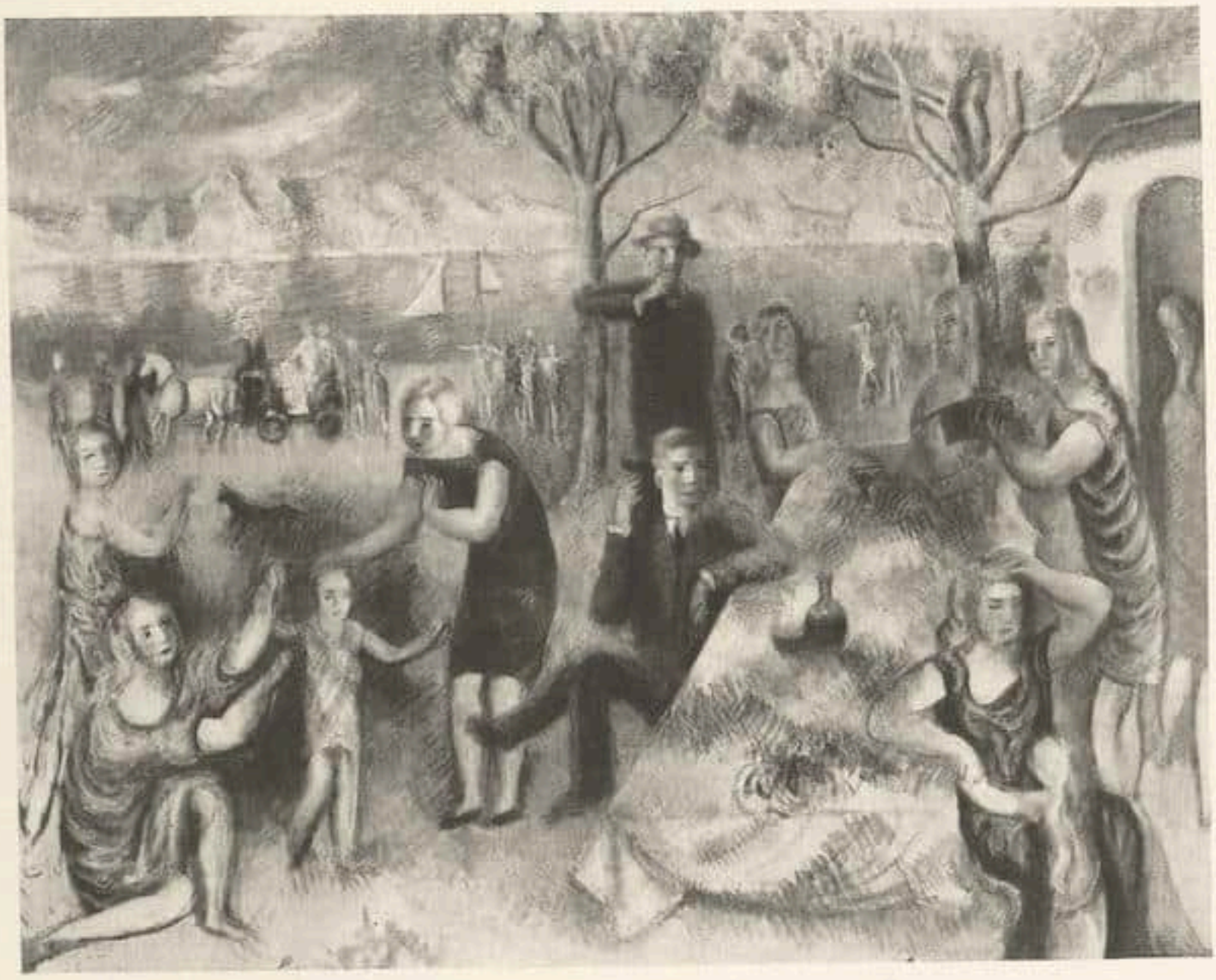
Weimar eine sogenannte Karl-August-Gedächtnisausstellung statt, die der Direktor des Goethe-National-Museums, Prof. Dr. Hans Wahl, zusammengestellt hat. Gleichzeitig wird das vom Direktor der Staatl. Kunstsammlungen in Weimar, Prof. Wilhelm Köhler neu eingerichtete Schloßmuseum in seiner Gesamtheit der Öffentlichkeit übergeben. G

PERSONALIA

Dem Direktor der ostasiatischen Kunstsammlungen an den Berliner Museen, Prof. Dr. O. Kümmel, wurde die Gesamtleitung sämtlicher Abteilungen für asiatische Kunst und Völkerkunde übertragen. Das bedeutet eine begrüßenswerte Vereinheitlichung innerhalb der Organisation der Staatlichen Museen, die zweifellos zuerst dem Völkerkunde-Museum zu Gute kommen wird, wo übrigens A. v. Le Coq weiter die Aufstellung seiner Schätze aus Gandhara, Kutscha und Turfan überwacht.

Die Wallraf-Richartz-Gesellschaft in Köln hat kürzlich anläßlich ihrer diesjährigen Hauptversammlung ihren Begründer und bisherigen Vorsitzenden, Museumsdirektor a.D. Dr. Hans F. Secker, einstimmig zum Ehrenmitglied ernannt, nachdem Secker infolge seiner Pensionierung als Museumsdirektor und seiner Übersiedlung nach Berlin seinen Vorsitz niedergelegt hatte. Regierungsrat Dr. Stinnes hob die besonderen Verdienste hervor, die sich Secker nicht nur um die Gesellschaft und das von ihr begründete „Jahrbuch", sondern ebenso um die ihm unterstellt gewesene neuzeitliche Galerie des Wallraf-Richartz-Museums erworben hat. Den Vorsitz übernahm Konsul Hans C. Scheibler; zum Sekretär der Gesellschaft wurde Museumsdirektor Prof. Karl Schäfer gewählt. Der besonders verdiente Rechtsanwalt Dr. Haubrich versieht auch weiterhin das Amt eines Schatzmeisters. Unter der bewährten Leitung von Dr. Walter Cohen-Düsseldorf erscheint im Herbst wiederum ein Band des Wallraf-Richartz-Jahrbuches, und zwar der Fünfte dieser Reihe (Verlag Klinkhardt & Biermann).

Dr. Alexander Dorner, Direktor der Kunstsammlung des Museums der Provinz Hannover und Privatdozent an der technischen Hochschule daselbst, wurde der Titel eines außerordentlichen Professors verliehen. B



Hermann Huber — Gruppenbild. 1928

Ausgestellt in der Galerie Wolfensberger, Zürich / Phot. Schuch

SAMMLER UND MARKT

VOM AMERIKANISCHEN MARKT

Der kürzlich erfolgte Ankauf der „Madonna mit Kind" von Raffael aus der Sammlung der Lady Desborough durch Sir Joseph Duveen hat in Amerika natürlich größtes Aufsehen erregt, zumal verkündet wurde, daß das Bild im nächsten Herbst in New York öffentlich ausgestellt wird. Der Preis, der gezahlt worden sein soll, das Äquivalent von fast $ 900000, trug auch das seinige dazu bei, den Kauf zu einer Riesensensation zu stempeln, denn es ist wieder einmal ein „Rekord" geschlagen worden. Nachdem schon die erste „Cowpermadonna" — 1913 — durch die Vermittlung Sir Josephs nach Amerika gekommen — sie hängt jetzt in der Widenersammlung — scheint es auch das Los der zweiten, aus dem Jahre 1508 stammenden, zu sein ihr Heim in Amerika zu finden, denn es besteht kaum Aussicht, daß patriotisch gesinnte Kunstfreunde in England die Riesensumme werden aufbringen können, um das Werk für die Londoner National Gallery zu retten, wiewohl Sir Joseph sich bereit erklärt hat, es dieser zum Ankaufspreis zu überlassen. War doch seinerzeit auch Rembrandts „Mühle" nicht für England zu retten gewesen.

Neben diesem Raffaelbilde dürften wohl die Hauptwerke der großen, soeben in Europa, vor allem in London und Berlin stattgehabten Versteigerungen während der nächsten Saison auf dem hiesigen Markt erscheinen. Der bedeutenden Gesichte wird es also genug geben. Mittlerweile ist der eine Rembrandt „Mann, sich die Rüstung anlegend", der hier auf der Versteigerung Gary von der bekannten Firma John Levy eingesteigert worden war, an den Sammler Frederick Brown verkauft worden. Diese Firma ist es, die vor kurzem erst den in Deutschland neu entdeckten „Mann in Rüstung" von van Dyck erworben hat. (Abb. im Cic. 1928, Seite 139.) F

AMSTERDAM

Eine eigenartige, aber in ihrer Art bedeutsame Versteigerung findet unter der Direktion von Ant. W. M. Mensing am 20. Juni bei Frederik Muller & Co. statt, auf die in erster Linie alle Freunde der Innenarchitektur und der dekorativen Kunst des 18. Jahrhunderts aufmerksam gemacht seien. Es handelt sich im einzelnen um einen Marmorkamin von B. u. J. de Wilde, um Decken sowie Supraportenmalereien von Jacob de Wit aus einem Patrizierhaus an der Heerengracht; um ähnliche dekorative Arbeiten von Bloemaert I., J. de Moucheron, J. L. Augustini, Verkolje, J. Voorhout u. a., ferner um 10 dekorative Panneaux in Bister und Grisaille von J. de Wit aus der Fransche Kerk in Amsterdam und um Supraporten aus einem Hotel an der Heerengracht aus dem Jahre 1772. Der Katalog verzeichnet 19 Nummern, unter denen aber eine Mehrzahl von Objekten zusammengefaßt ist. Eine seltene Sammlung von geschlossenem Charakter. G

DIE SAMMLUNG HOLFORD

Bei Christie Manson u. Woods, London, fand am 17. und 18. Mai die Versteigerung des letzten Teils der Holford Bilder statt, die eine Gesamtsumme von rund £17000 erbrachte. Der Andrang, sowohl zur Vorbesichtigung als auch zur Versteigerung, war enorm. Der internationale Handel war der Hauptakteur bei dem Schauspiel, bei dem die Museumsdirektoren der alten und neuen Welt lediglich die Rolle des Zuschauers übernahmen. Da ein wesentlicher Teil der Bilder auch von den größeren europäischen Händlern erworben wurde, besteht die Hoffnung, daß hiervon einiges auch in die Privatsammlungen des alten Kontinents zurückfinden wird. Eine Liste sämtlicher Preise veröffentlichen die Versteigerungsergebnisse dieses Heftes. G

DIE TEPPICHSAMMLUNG AGAY

Das Frankfurter Kunstgewerbemuseum zeigt frühe Perserteppiche aus der Privatsammlung des Frankfurter Kunsthändlers Joseph Agay. Aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts ist der Schah-Abbas-Teppich, dessen blaue innere Fläche von blaßrotem, arabeskenhaftem Rankenwerk durchzogen ist. Auch der „Vasenteppich", der seinen Namen von dem eingewebten Vasenmustern bezog, stammt aus der Safiden-Epoche. Da aus dieser Teppichgattung nur etwa zwölf meist fragmentarische Stücke bekannt sind, so bietet dieser in Paris entdeckte, ausgezeichnet erhaltene Teppich eine Rarität. Sein guter Zustand läßt darauf schließen, daß er nicht als Fußbekleidung auf dem Boden einer persischen Moschee, sondern als Vorhang einer Türe im Gotteshaus Verwendung gefunden hatte. Seine Zeichnung zeigt ein geometrisch fesselndes Spiel, vielgestaltig bewegt und doch einheitlich durch die Wiederkehr derselben Motive und die absolute Flä-

Punktierstiche von Meadow, nach Morland. In Farben gedruckt 1795 (Gegenstücke)
Aus der Versteigerung bei Paul Graupe, Berlin, am 18. Juni

chenhaftigkeit der Zeichnung. Farbig zauberhaft ist der sogenannte „Polenteppich" (nach dem polnischen König, seinem Auftraggeber, genannt). Das glühende Gelb des inneren Rechtecks ist gedämpft durch matte Farben der Nachbarschaft: Grau, Blau, Rot und Grün. Wie diese Farben aus Seide neben Gold und Silber stehen, Harmonien und sanfte Kontraste bilden, bleibt ein Geheimnis an Kultur und Geschmack.

Von den beiden Ispahanteppichen aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts zeigt besonders der eine eine reiche, rhythmisch ornamentale Gliederung der Fläche. Sein Kaminrot wirkt lecker wie auf einem Bilde. S. Sch.

★

DER NEUE GOUDSTIKKER-KATALOG[1]

Wieder liegt eine dieser dankenswerten, reich mit Heliogravüren versehenen Veröffentlichungen vor, wie sie früher Sedelmeyer in Paris ähnlich — wenn auch in kleinerem Format — alljährlich herausgab. Sie sind seit einer Reihe von Jahren eine Spezialität des Hauses Goudstikker, dessen schönes Haus an der Heerengracht dem Besucher unvergeßliche Eindrücke hinterläßt. Wie sehr könnte unsere Wissenschaft gewinnen, wenn dieses Beispiel auch bei den anderen großen internationalen Händlern Nachahmung fände. Und wie dankbar würden alle Sammler sein, wenn ihnen solche Kataloge aus der Hand des führenden Handels regelmäßig dargeboten würden. Dies wäre das Mittel, den internationalen Fluß der Bewegung zu steigern, die Freude am Sammeln zu befeuern. Sicher kennt Herr Goudstikker die Vorteile einer derart kostspieligen Propaganda, die sich aber direkt und indirekt belohnt macht. Der neue Katalog veröffentlicht insgesamt nur 40 Nummern, d. h. das Beste aus den reichen Beständen des Hauses. Die Beschreibung jedes Stückes ist sachlich und klar. Das Zitat von Expertisen ist grundsätzlich vermieden (!), nur literarische Quellen, die sich auf bereits vorliegende Veröffentlichungen stützen, sind namhaft gemacht. Dagegen ist jeder Beschreibung die schöne klare Wiedergabe in Heliogravüre beigegeben.

Die kritische Durchsicht dieses Kataloges bestätigt, daß es sich ausnahmslos um erstrangige Objekte handelt, wobei die Niederländer gegenüber den Italienern in der Mehrzahl sind. Von Werken der letztgenannten Schule mögen besonders genannt sein: Die wunderbare kleine Kreuzigung des Paolo Uccello, der segnende Christus des Sandro Botticelli, eine kleine hl. Jungfrau des Angelico, zwei Heilige des Buttinone und ein kraftvolles männliches Bildnis

[1] Catalogue des nouvelles acquisitions de la collection Goudstikker. Exposée à Amsterdam Heerengracht 458. Mai-Juillet 1928. Nr. 54.

Neolithischer Fund auf Malta
Aus dem soeben erschienenen II. Halbband 1927 von »Ipek, Jahrbuch für prähistorische und ethnographische Kunst«
Herausgegeben von Herbert Kühn

des B. Licinio. Unter den frühen Niederländern steht an erster Stelle eine Grisaille des seltenen Hieronymus Bosch „Carnaval", die Friedländer im V. Band seiner „Altniederländischen Malerei" beschrieben hat. Nicht weniger bedeutsam die Grisaille mit dem hl. Johannes von Dirck Bouts, die ehemals in der Sammlung des Herzogs von Anhalt war, Vorderseite eines Flügels, deren Innenseite in der Münchner Pinakothek hängt. Die vlämische Malerei vertreten Rubens, van Dyck und Jordaens. Ganz einzigartig die bei Bode reproduzierte Landschaft des Adriaen Brouwer, die mit zum Köstlichsten gehört, was der geniale und temperamentvolle Künstler hinterlassen. Imposant die Heerschau der Holländer des 17. Jahrhunderts. Zwar fehlen diesmal die beiden: Rembrandt und Hals. Dafür aber sind die Ostade, der ältere und jüngere Ruisdael, Jan Steen, Philips de Koninck (!) (das Panorama von Gelderland, das vordem bei James Simon war), Jan van Goyen, Aert van der Neer u. a. so hervorragend und einzigartig vertreten, daß man in diesen Bildern gern die eigentliche Tradition der alten Firma wiedererkennt.

Noch mancherlei wäre aus dem Kranz dieser hier vereinten Meisterwerke alter Kunst hervorzuheben, so z. B. der Cranach oder der Bruyn und die schöne Plastik aus der Riemenschneider-Schule u. a. m.

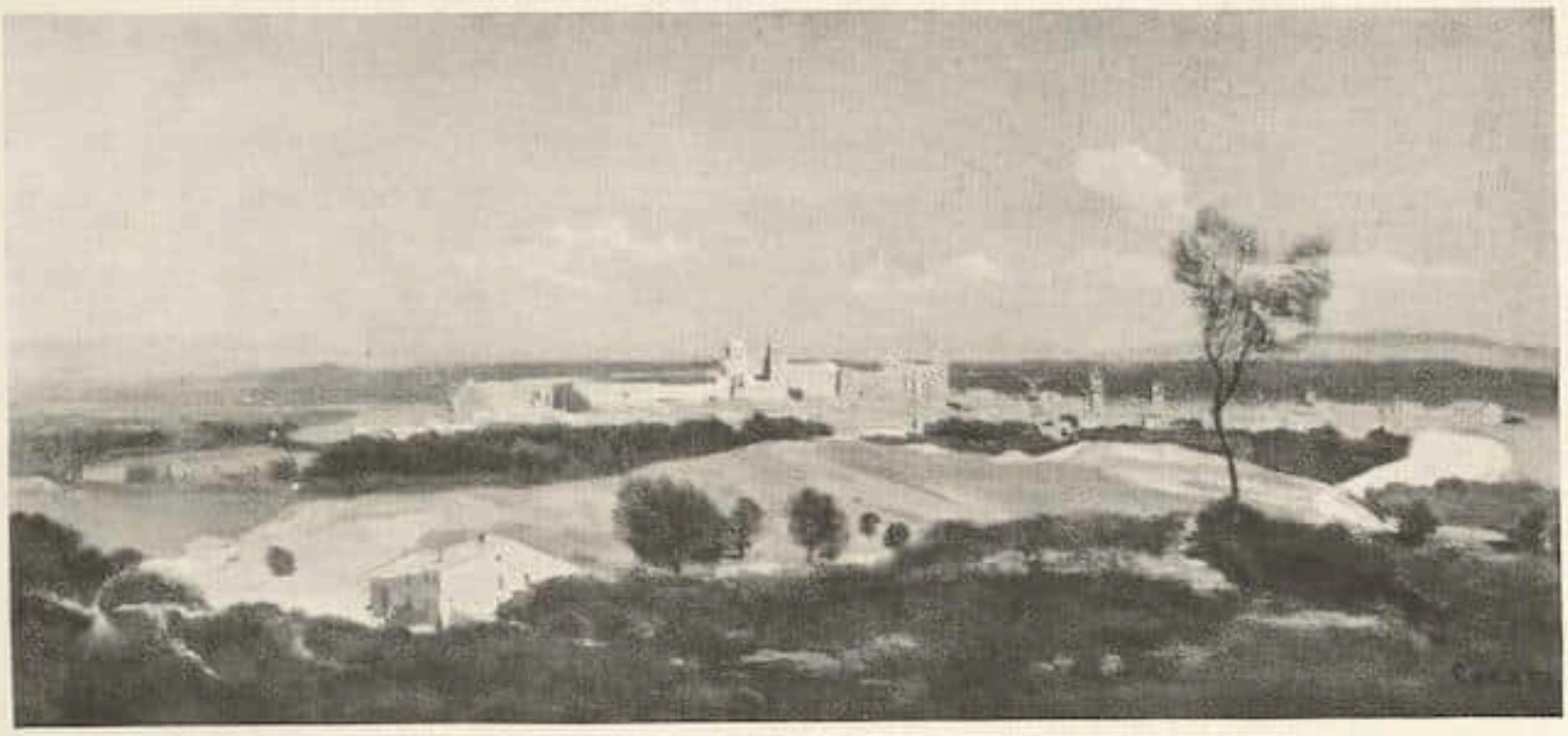
Das hier gegebene Beispiel der Publizität erscheint mir wichtig und vorbildlich. Es verdient Nacheiferung und wenn es nur das Format und die alte Ausstattung der Sedelmeyer-Kataloge von ehedem wäre, wir würden dankbarst jede derartige Veröffentlichung aus dem Kunsthandel begrüßen. Biermann

EIN PORTRÄT-KATALOG

Nach dem an dieser Stelle gewürdigten Katalog wertvoller Kupferstiche und Holzschnitte alter Meister (Nr. XI) und einem inzwischen erschienenen Verzeichnis von „Kupferstichen der berühmten französischen Porträtstecher des 17. und 18. Jahrhunderts usw." (Nr. XII), auf den einige Abbildungen dieses und des vorigen Heftes hinweisen, bringt das rührige Antiquariat von Gilhofer & Ranschburg A.-G. Luzern einen neuen „Katalog einer kostbaren und sehr interessanten Sammlung von Porträts berühmter Personen aller Länder und Zeiten, mit beigesetzten biographischen Notizen" (als Lager-Katalog XIII) heraus, der 462 Nummern enthält und durch zahlreiche Wiedergaben der interessantesten Stücke ausgezeichnet ist. Die ganze Mannigfaltigkeit der Reproduktionstechnik vom 16. bis 18. Jahrhundert — Radierung, Holzschnitt, Farbenstich und Schabkunst — tritt hier meist in brillanten, frühen Drucken vor Augen, ein lebendiges Museum dreier Jahrhunderte, dessen Studium allen Interessenten nachdrücklichst empfohlen sei. b

BERICHTIGUNG

Vom Münchner Kunstmarkt. In dem von Dr. Hubert Wilm in Heft 10 veröffentlichten Beitrag ist infolge eines Versehens des Setzers auf Seite 350 die Jahreszahl unter der Madonna aus Krumau zu berichtigen. Diese muß — wie auch aus dem Text ersichtlich — heißen 1400 (nicht 1480). n



Corot

Der Palast der Päpste in Avignon

DIE FRANZOSEN IN DER TATE GALLERY

VON J. MEIER-GRAEFE

Vor dem Kriege kam dem Fremden in London kein modernes französisches Bild vor Augen. In der National Gallery und in Dulwich labten ihn die wunderbaren Poussin und Claude, bei Wallace die Perlen des Dixhuitième. Besonders eifrige Forschungsreisende entdeckten im South Kensington die Ionides-Collection mit einigen Bildern der Schule von 1830, schönen Zeichnungen von Daumier und dem sehr merkwürdigen frühen Orchesterbild von Degas. Dieser Degas repräsentierte die Moderne in England. Bilder der Schule von 1830 gab es in Londoner Privatsammlungen in reicher Fülle. Das heißt, es gab nur drei Sammlungen, aber diese drei hätten der Zahl nach bequem dreißig Galerien ausstatten können. Die größte, die Sammlung Forbes, nahm vor dreißig Jahren den Speicher im Oberstock von Victoria Station ein, wo die Bilder nicht, wie es sonst üblich ist, hingen, sondern in ungeheuren Stapeln an den kahlen Wänden standen; viele Hunderte von Millet, Rousseau, Corot, Daubigny usw. Wahrscheinlich werden sie in einem früheren Zustand auch einmal irgendwo gehangen haben.

Mit der Malerei von 1830 hörte Frankreich für England auf. Während in Deutschland, in Petersburg und Moskau, in den Vereinigten Staaten und noch an allen möglichen anderen Stellen der Landkarte Galerien von Impressionisten entstanden, blieb das Land der besten Museen und einst besten Sammlernasen auffallend zurück. Der Fremde rechnete schon längst damit wie mit Beef und Curry. Es lag schwerlich an politischen Anlässen, eher an der Vorliebe für Rudersport und Boxen, allenfalls an der Art der eingeborenen Kunst. Man erträgt nicht umsonst die Dunstphantasien Turners, nachdem man hundert Jahre Reynolds genossen hat. Man spinnt sich nicht ungestraft in die Geschichten Blakes und die Rührung der Rossetti und Burne Jones ein und tut so, als erwarte man Botticelli zum Tee. Der dem englischen Politiker und Kaufmann reichlich gegebene Sinn für Realität war dem Künstler und Sammler durchaus verlorengegangen, und nichts lag dem Eklektizismus effeminierter Dandies ferner als die robuste Sachlichkeit Courbets und seiner Nachfolger.

P. Bonnard Das Frühstück

Dem entsprach die angeblich für die Gegenwart bestimmte, von dem Sammler Tate gestiftete Galerie am Themse-Ufer. Jetzt hat man ihr den Namen National Gallery Millbank gegeben. Früher enthielt sie außer einigen sanften Stilleben von Fantin Latour nur englische Begebenheiten und war für jeden normalen Turisten eine arge Prüfung. Constable, der einzige interessante Engländer des 19. Jahrhunderts, fehlte oder kam viel zu kurz. Diese Tate Gallery gehört zu den wenigen Instituten außerhalb der Rüstungsindustrie, denen der Krieg unbestreitbare Vorteile gebracht hat. Die Alliance mit Frankreich erleichterte den Import französischer Bilder. Nachdem schon 1910 das Vermächtnis Salting mit einigen Bildern Corots und der Fontainebleauer die Monotonie des Hauses gestört hatte, kamen 1917 mit der ursprünglich für Dublin bestimmten Sammlung Lane vierzig zum Teil sehr bedeutende Werke in die Gallery. An der Spitze Courbet mit vier Bildern, Manet mit zwei Hauptwerken, »Konzert in den Tuilerien« und dem prachtvollen lebensgroßen Bildnis der Gonzalès; Renoir mit den »Parapluies«, dem Gedränge im Regen, einem amüsanten, aber nicht ganz typischen Werk der achtziger Jahre, als Renoir zu verhärten drohte; Degas mit der berühmten »Plage« aus der Sammlung Rouart; Monet und Pissarro mit guten Beispielen aus guter Zeit. Lane und andere Stiftungen be-

Manet Eva Gonzalès

dingten eine wesentliche Vergrößerung des Gebäudes, die erst im vorigen Jahre zu Ende kam. Leider wurden bei dieser Gelegenheit die Phantasmagorien Turners mit größter Opulenz ausgebreitet, und es kam ein Saal mit Bildnissen Sargents dazu, die alle Taten der alten Porträt-Manufakturers in den Schatten stellen. Intellektueller Urheber dieser Dokumente ist Mr. Asher Wertheimer,

Seurat — La Baignade

der auf neun oder zehn großen Leinewänden seine unglaublich ausgedehnte Familie von Sargent malen ließ und damit die Nation beschenkte. Glücklicherweise wurden die zahlreichen Kinder des Stifters zum Teil gruppenweise behandelt, sonst hätte der Saal nicht gereicht. Dieser exhibitive Familiensinn erinnert an Wilhelm II.

Die Sammlung Lane führte zu einer neuen Entwicklung. Man hatte einen Grundstock. Allmählich war es den Suggestionen englischer Kritiker, zumal der Energie des Malers und Forschers Roger Fry, gelungen, auch die französische Kunst nach Fontainebleau diskutabel zu machen und der durchaus gut gesinnten, aber von Kommissionen oder »Trustees« gehemmten Leitung, den Herren Charles Aitken und seinem Vertreter Manson, den Ausbau der französischen Abteilung zu erleichtern. Man benutzte dazu die Vente Degas im Jahre 1918, auf der neben Degas vier mehr oder weniger interessante Bilder und mehrere Studien von Ingres, zwei frühe Bildnisse und ein Dutzend schöner Skizzen und Zeichnungen von Delacroix und einige Manet, das bekannte Fragment der zweiten Fassung der »Erschießung« und eine hübsche Porträtskizze gekauft wurden, Dokumente, die den Forscher angehen, aber nicht recht in ein Museum gehören. Ein Teil der Erwerbung gelangte zunächst in die alte National Gallery, wo der zerschnittene Manet erst recht detonieren mußte.

Nach dem Krieg machte die Pariser Invasion entscheidende Fortschritte. Neue Privatsammler regten sich. Dieser und jener findige Kunstfreund entdeckte, daß man sich für den Preis eines unsinnig schlechten Romney ein paar Dutzend ausgezeichneter Renoirs anzuschaffen vermochte, die nicht die Freunde des Käufers für seinen Verstand fürchten ließen, sondern sogar bis zum gewissen Grade imstande waren, sein soziales Prestige zu erhöhen. Es fand sich ein junger

Renoir Les Parapluies

Kunsthändler namens Turner, der die Rolle, die 20 Jahre vorher bei uns Paul Cassirer gespielt hatte, mit derselben Tüchtigkeit und womöglich noch größerem Enthusiasmus übernahm und nahe der Bond Street eine »Independent Gallery« aufmachte, wo die Londoner mit neueren und neuesten Franzosen vertraut wurden. Der Pariser Kunsthandel erfaßte die Gelegenheit, den geschwächten deutschen Kundenkreis durch einen näher gelegenen zu ersetzen. Etienne Bignou, einer der begabtesten und beweglichsten französischen Händler, brachte brachte manches wertvolle Stück hinüber.

Die entscheidende Entwicklung der Tate Gallery ist jüngsten Datums und aller Aufmerksamkeit wert. Da es kein Budget für Werke von Ausländern gibt — für die Degas-Auktion wurde ein Sonderfond bewilligt — ist man auf Gaben und Vermächtnisse angewiesen, auf die das Wort von dem geschenkten Gaul zutrifft. Diese Situation bestimmte Samuel Courtauld, den bekannten Großindustriellen, dem Museum eine größere Geldsumme zum Ankauf von französischen Werken zu stiften. Es waren zunächst £ 50 000, für die 16 Werke

Van Gogh Der Stuhl

gekauft wurden. Bald darauf kamen von Courtauld noch fünf weitere Bilder dazu. Die Stiftung verteilt sich auf folgende Künstler: Manet, Renoir, Cézanne, Degas, Monet, Pissarro, Sisley, Seurat, van Gogh, Lautrec, Bonnard, Utrillo, Rouault. Die Liste enthält nur wesentliche Namen, nicht alle, die in Betracht kommen, aber keinen, der eine Niete bedeutet. Zu den Namen treten wesentliche Werke. Zu Manet die große Fassung der »Serveuse de Bocks« von 1877, zu Renoir die sogenannte »Première Sortie«, das junge Mädchen mit der Mutter in der Theaterloge, aus der Sammlung Doria, eines der bezauberndsten Werke vom Ende der siebziger Jahre, das nur die Vorzüge dieser Zeit besitzt; außerdem eine spätere »Baigneuse«, etwa um 1890. Zu Cézanne das kleine Selbstbildnis mit dem kahlen Schädel, das bei den Bernheims war und eine schöne Felsenlandschaft der Provence. Mehrere Gemälde von Degas, darunter das merkwürdige und reizvolle ganz frühe Bild mit den Spartanern und die berühmte und überschätzte Lola am Seil im Zirkus. Durch Courtauld wurde die Zahl der Degas auf neun oder zehn erhöht, ein bißchen viel im Verhältnis, zumal alle Gemälde aus früher Zeit stammen. Es ist kein einziges Pastell und kein Werk der Reife darunter. Von Monet, Pissarro und Sisley kamen Ergänzungen verschiedener Epochen hinzu, so daß die ganze Periode des Impressionismus erschöpfend dargestellt werden konnte. Noch glücklicher war man in der Wahl der Nachfolger. Es gelang, von Felix Fénéon das erste Hauptwerk Seurats, »La Baignade« zu erwerben und von van Gogh drei ausgezeichnete Bilder aus Arles, den gelben

Renoir La première sortie

Stuhl, der wie eine Legende wirkt, die Landschaft mit der Zypresse und dem Viadukt in der Ferne und die schönste Fassung der Sonnenblumen, in der Komposition dem Münchner Exemplar sehr ähnlich, aber ungleich glücklicher in der Farbe. Von Lautrec kam eins der malerischsten Werke, eine sitzende Frau, die auch einmal in Berlin war, dazu, von Bonnard einer seiner märchenhaften Eßtische, von Utrillo eine Place du Tertre. Der große Stifter steckte kleinere an, und so kamen noch ein Seurat, zwei schöne Gauguin, ein Braque und manches andere dazu.

Die Sammlung hat noch Lücken und Unebenheiten. Delacroix ist nur numerisch stark beteiligt und sollte eine ganze Wand mit Meisterwerken haben,

Manet — Die Musik in den Tuilerien

schon um den alten Mißgriff der Wallace Collection mit dem unglücklichen Dogenbild auszugleichen. Die Wand wäre bei der Kritiklosigkeit der Gegenwart, die den größten Franzosen grob vernachlässigt, leicht zusammenzubringen. Von Corot fehlt ein bedeutendes Figurenstück, von Renoir die ganze Spätzeit, seine beste Epoche. Cézanne müßte noch stärker herauskommen. Matisse ist bisher nur als Leihgabe da. Signac, Picasso, Derain fehlen. Bonnard, den man im Ausland und neuerdings auch in Paris unterschätzt, müßte mindestens ein Hauptwerk haben. Mit der Plastik hat man kaum angefangen. Es bleibt allerlei zu tun. Vielleicht geschieht es schon, während ich dies schreibe. Es ist in verblüffend kurzer Zeit so Erstaunliches getan worden, daß das Fehlende wie eine spielend nachzuholende Retusche erscheint. Außer dem Louvre hat die Tate Gallery in Europa nicht ihresgleichen, und im Louvre muß man sich die Dokumente an sieben Stellen zusammensuchen. Das Musée du Luxembourg, das organisch der Gegenwart dienen müßte, hätte einigen Anlaß, sich seiner Trustees zu schämen, und in Berlin kann man sich angesichts der englischen Leistung nicht einiger Wehmut erwehren. Die Nationalgalerie, die unsere, war einmal auf dem besten Wege, zu einem europäischen Museum sehr viel größeren Kalibers zu werden, da die in England fehlenden und nie zu erlangenden deutschen Werke dazu kamen. Tschudi hinterließ ein Riesenkapital an Werten und ein System. Man brauchte nur fortzusetzen, was er begonnen hatte. Es gab hier keine schwierigen Trustees, sondern nur eine Hemmung. Mangel an Geld? nein, Geld fehlte am wenigsten. Wiegand hat gezeigt, daß man in schlimmsten Zeiten Summen von der Höhe der Courtauldschen Stiftung wiederholt aufbringen kann, sogar für Objekte, die nicht die Zeitgenossen angehen, sondern zumal Archäologen interessieren. Was täte der Leiter der Nationalgalerie mit der Million? Nach der bekenntnisreichen Vorrede zum Katalog seiner letzten

Cézanne — Landschaft bei Aix

Ausstellung kann angenommen werden, daß Justi die Million zur Abrundung der Böcklin-Sammlung benutzen würde.
Courtauld gab nicht nur die Pfunde, sondern sorgte für vernünftige Verwendung. Es ist von draußen nie leicht zu erkennen, wer im Kreise der Trustees dirigiert. Ich bin dahinter gekommen, als ich Courtauld in seinem Hause besuchte. Es ist eins der in London nicht eben seltenen Häuser von Adam, nur von einzigartiger Erhaltung und mit dem schlichten Mobiliar der Epoche versehen. An den hellen getäfelten Wänden hängen einige, sehr wenige Perlen französischer Meister und passen so gut, daß man glauben könnte, sie seien für diese Räume gemalt. Argenteuil, einst in der Sammlung Behrens, und die Bar von Manet, von Gauguin das schöne »Never more«, schöne Seurats, schönste Cézannes, seine Frau mit dem gestreiften Kleid, seine Landschaft mit dem St. Victoire und mit der antiken Wasserleitung, seine blaue See. Die Loge von Renoir, einst das Prunkstück bei Durand Ruel, ist auch da. Im ganzen etwa anderthalb Dutzend Werke, verteilt auf drei oder vier Räume von wundervoller Proportion. Ein normaler Sammler hätte sie alle in einen Saal gehängt und die ganze Stiftung der Tate Gallery dazu. Courtauld ist ein Trustee für sich. Seine Art zu stiften, hat Stil; seine Art zu leben, erst recht. Man muß annehmen, daß er die Bilder nicht aus Spekulation oder maniakalischen Gelüsten bei sich aufhängt, sondern um mit ihnen zusammenzusein.

VOM ZUKÜNFTIGEN BAUEN

VON S. GIEDION

In diesen Tagen ist unter dem Titel »Bauen in Frankreich, Eisen, Eisenbeton« im Verlag von Klinkhardt & Biermann, Leipzig ein reich illustriertes Buch erschienen, das die historischen Grundlagen »neuen« Bauens aufzeichnet, aber auch in die Zukunft weist, die die Umwandlung des handwerklichen in den industriellen Baubetrieb vollenden wird. Diesem Buch sind die nachfolgenden Abschnitte entnommen.

KONSTRUKTION

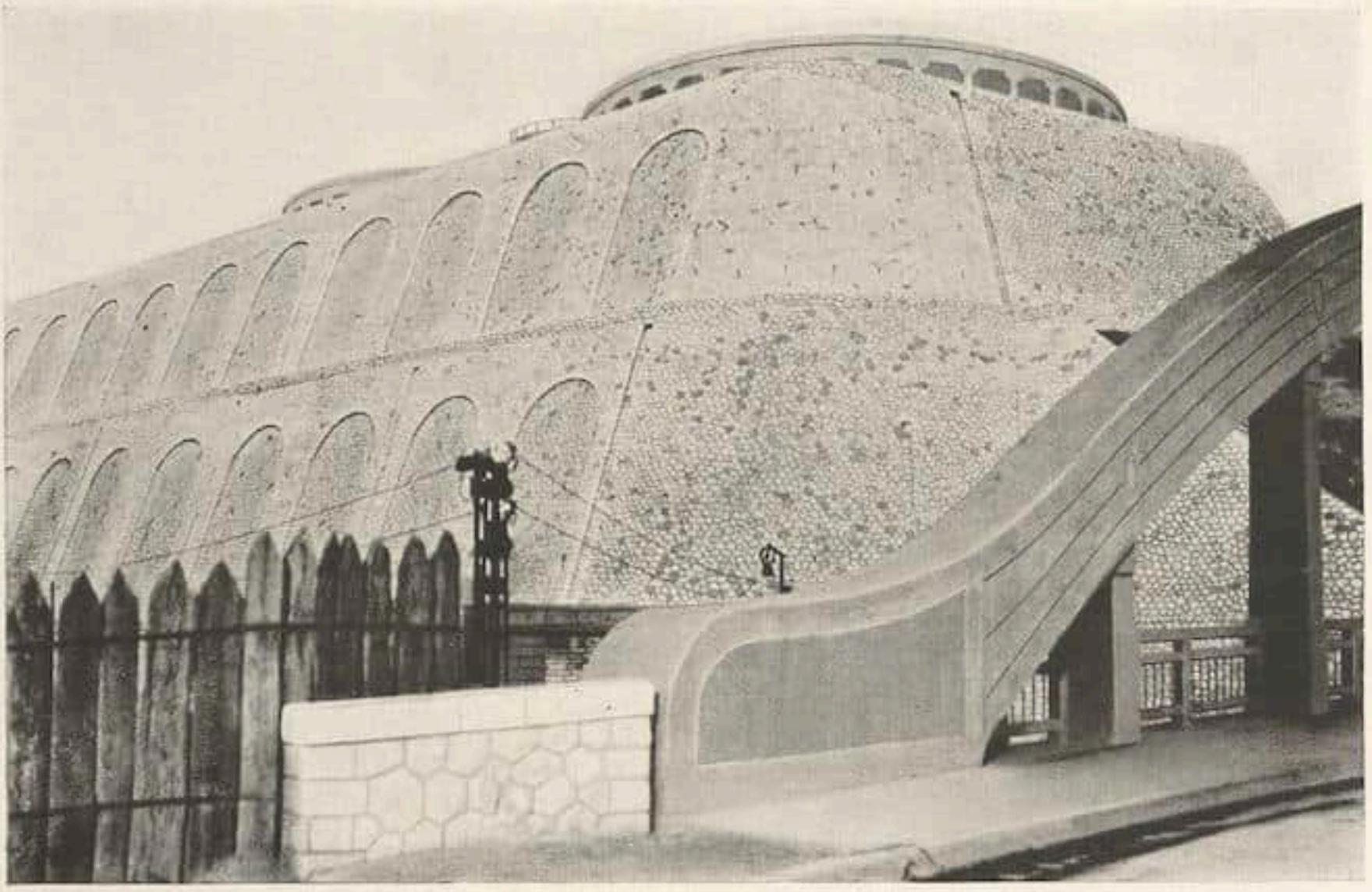
Ist Konstruktion etwas Äußerliches?

Wir werden in einen Lebensprozeß getrieben, der nicht teilbar ist. Wir sehen das Leben immer mehr als ein bewegliches, aber unteilbares Ganzes. Die Grenzen der einzelnen Gebiete verwischen sich. Wo hört die Wissenschaft auf, wo beginnt die Kunst, was ist angewandte Technik, was gehört der reinen Erkenntnis? Die Gebiete durchdringen sich, befruchten sich, indem sie sich durchdringen. Es interessiert uns heute gar nicht, wo etwa die Grenze zwischen dem Isolationsbegriff Kunst und dem Isolationsbegriff Wissenschaft verläuft. Wir werten die Gebiete gar nicht untereinander, sie sind uns gleichberechtigte Ausflüsse eines obersten Impulses: LEBEN! Das Leben als Gesamtkomplex zu erfassen, keine Trennungen zuzulassen, gehört zu den wichtigsten Bemühungen der Zeit.

Die Physiologen haben uns gezeigt, wie Körperbau und Wesen eines Menschen

Brice & Sainrapt. Safe (tour forte) der Banque de France

10 Stockwerke. Unterirdisch. Höhe 32 m. Durchmesser 50 m. — Schließung durch bewegliche Betonflügel



Petroltank, Betonbrücke, Straße, Bahneinschnitt (Marseille)

in untrennbarem Zusammenhang stehen. Die Wissenschaft leitet aus gewissen Körpertypen bestimmte Charaktere ab. Man entdeckt den Zusammenhang zwischen Atem und seelischem Gleichgewicht. Die Gestaltung eines Körpers beginnt von innen her durch Atmung, Gymnastik, Sport. Einen Armmuskel hypertroph zu entwickeln oder das Gesicht wie einen isolierten Körper in Kosmetik zu tauchen, während die Adern erstarren, wird als Unzulänglichkeit verworfen.

Auch Konstruktion ist nicht bloß Ratio[1]. Die Einstellung, die das vergangene Jahrhundert dazu trieb, die Kenntnis der Materie so weit zu vertiefen, daß daraus eine vorher unbegreifliche Beherrschung resultierte, ist ebenso Ausdruck instinktmäßigen Getriebenseins, wie irgend ein künstlerisches Symbol.

Man sagt, die Kunst fühle vor, aber man muß, wenn man von der Unteilbarkeit des Lebensprozesses überzeugt ist, hinzufügen: Auch die Industrie fühlt vor, die Technik, die Konstruktion.

Wir gehen weiter: Die Architektur, die allerdings den Namen Kunst vielfach mißbrauchte, hat uns ein Jahrhundert lang im Kreis geführt, von einem Versagen zum andern.

[1] Wir meinen hier nicht allein jene schöpferische Intuition, die jeder große Konstrukteur haben muß. Es ist bekannt, daß dieser meistens gefühlsmäßig dimensioniert und die Rechnung vielfach erst als Probe nachfolgt. Wir meinen die Konstruktion selbst, die keineswegs nur zweckbedingt ist, sondern über den rationalen Wert hinaus auch ausdrucksgesättigt erscheint. Damit wird auch einem alten Vorurteil entgegengearbeitet, das meint, Kunst und Konstruktion könne man dadurch reinlich scheiden, daß man die Kunst »absichts«- und »zwecklos« und die Konstruktion als allein »zweckbetont« hinstellt.

Abgesehen von einem gewissen Haut-goût-Reiz, sind die künstlerischen Drapierungen des vergangenen Jahrhunderts muffig geworden. Was an der Architektur dieses Zeitraumes unverwelkt bleibt, sind vorab jene seltenen Stellen, an denen die Konstruktion durchbricht. — Die durchaus auf Zeitlichkeit, Dienst, Veränderung gestellte Konstruktion folgt als einziger Teil im Gebiet des Bauens einer unbeirrbaren Entwicklung. Die Konstruktion hat im 19. Jahrhundert die Rolle des Unterbewußtseins. Nach außen führt es, auftrumpfend, das alte Pathos weiter; unterirdisch, hinter Fassaden verborgen, bildet sich die Basis unseres ganzen heutigen Seins.

ARCHITEKTUR?

Der Begriff Architektur ist mit dem Material Stein verbunden. Schwere und Monumentalität liegen im Wesen dieses Materials, ebenso wie die klare Trennung von tragenden und getragenen Teilen.

Die großen Abmessungen, die das Material Stein erfordert, sind für uns heute noch blutmäßig mit jedem Bau verbunden. Es ist durchaus verständlich, daß die ersten Bauten in elastischem Material mit ihren ganz ungewohnt geringen Abmessungen in den Zeitgenossen immer wieder die Beunruhigung hervorriefen, die Gebäude könnten zusammenstürzen.

Architektur ist mit dem Begriff »Monumentalität« verbunden. Wo die neuen Baustoffe — Eisen und Eisenbeton — die Form von Schwere und »Monumentalität« annehmen, sind sie ihrem Sinn nach mißbraucht.

Es scheint uns fraglich, ob der beschränkte Begriff »Architektur« überhaupt bestehen bleiben wird.

Wir könnten kaum Auskunft über die Frage geben: Was gehört zur Architektur? Wo beginnt sie, wo endet sie?

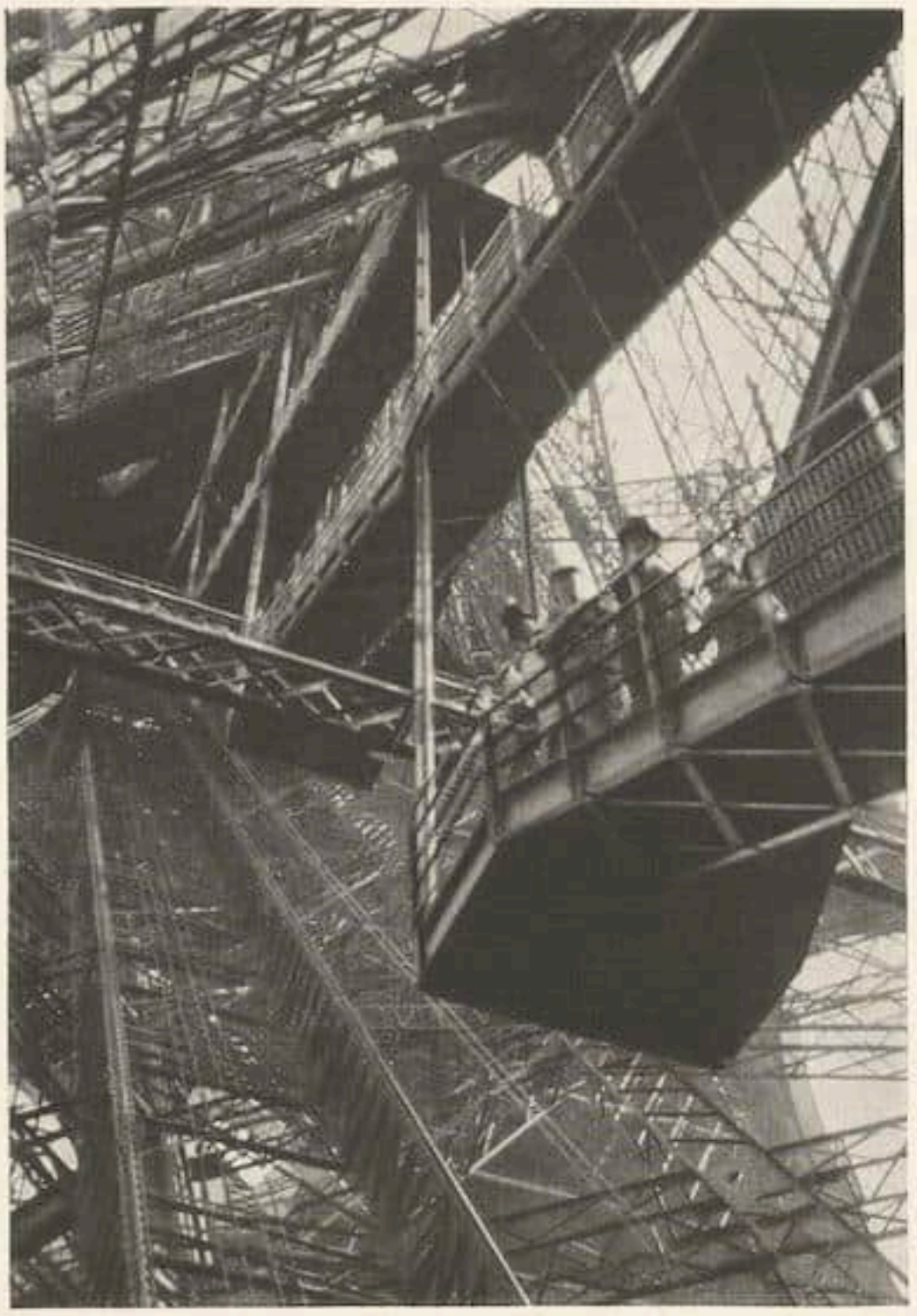
Die Gebiete durchdringen sich: Die Wände umstehen nicht mehr starr die Straße. Die Straße wird in einen Bewegungsstrom umgewandelt. Gleise und Zug bilden mit dem Bahnhof eine einzige Größe. Das Schweben der Aufzüge in gläsernen Schächten gehört zu ihrem Wesen, wie die isolierende Füllung zwischen den Trägern. Die Antenne ist ebenso mit dem Bau verwachsen wie die Schenkel eines überragenden Stahlgerüstes mit Stadt und Hafen Beziehungen eingehen. Hochhäuser werden von Bahnen durchdrungen. Das fluktuierende Element wird ein Teil des Baues.

Die Architektur ist aus der isolierten Stellung, die sie mit Malerei und Skulptur eingenommen hatte, in den Strom gezogen worden.

Wir beginnen die Erdoberfläche umzugestalten. Wir stoßen nach unten, nach oben und in der Fläche vor. Die Architektur ist nur ein Glied dieses Prozesses, wenn auch ein besonderes. Darum keinen »Stil«, keinen eigenen Baustil. Gemeinsame Gestaltung. Fließendes Übergehen der Dinge.

Ihrer Gestaltung nach öffnen sich heute alle Bauten nach Möglichkeit. Sie verwischen ihre selbstherrliche Grenze. Suchen Beziehung und Durchdringung.

In den luftumspülten Stiegen des Eiffelturmes, besser noch in den Stahlschenkeln eines Pont Transbordeur, stößt man auf das ästhetische Grunderlebnis des heutigen Bauens: Durch das dünne Eisennetz, das in dem Luftraum gespannt bleibt, strömen die Dinge, Schiffe, Meer, Häuser, Maste, Landschaft, Hafen. Verlieren

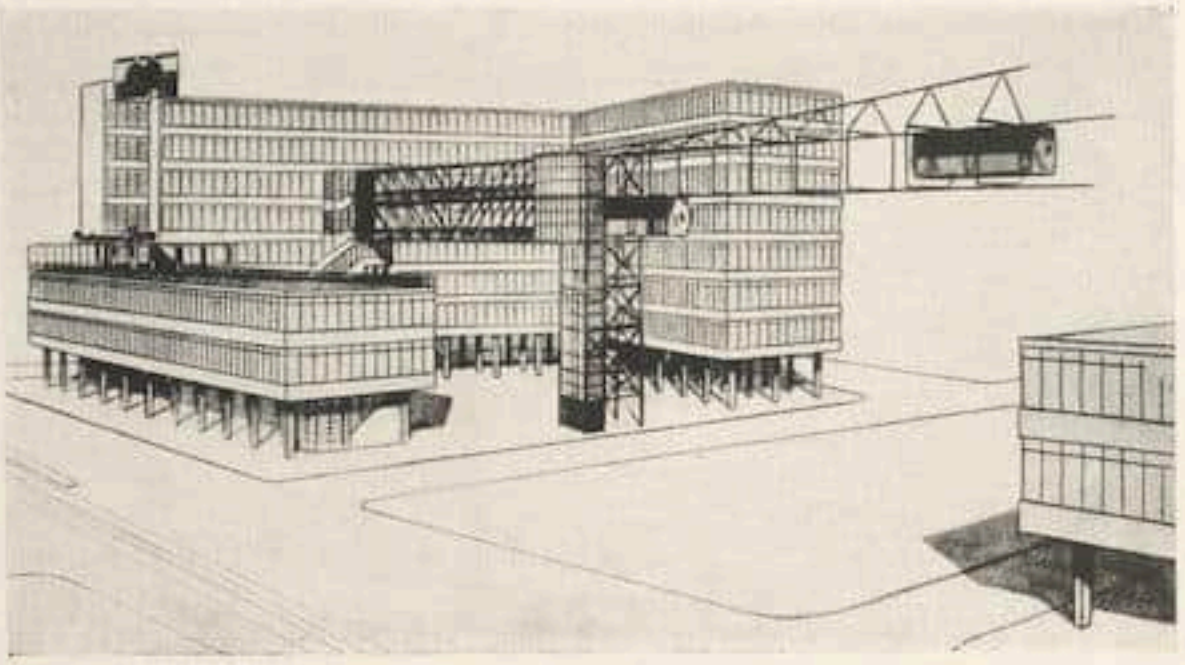


Hängende Stiegen im Inneren des Eiffelturmes
(Verbindung vom Erdgeschoß zur ersten Plattform)

Man sieht neben den Stiegen die Fahrbahn des Aufzuges. Bis zu formalen Details, wie den horizontalen Geländern der luftigen Stiegen, findet das heutige Wollen seine Vorgängerschaft.

1889

1926



Mart Stam: Überbauung des Rokin Dam. Amsterdam 1926

Erst jetzt erfahren die Keime, die in Bauten wie dem Eiffelturm liegen, ihre eigentliche Auswertung. Nicht nur in der Verbindung und Durchdringung eines Baues mit schwebenden Verkehrsmitteln oder freihängenden Stationen liegt das Sinnverwandte mit einem Bau wie dem Eiffelturm; wie dort wird man zu der Feststellung veranlaßt: DIE ARCHITEKTUR HAT KEINE STARREN GRENZEN MEHR.

ihre abgegrenzte Gestalt: kreisen im Abwärtsschreiten ineinander, vermischen sich simultan.
Man wird dieses absolute Erlebnis, das keine Zeit vorher gekannt hat, nicht auf Häuser übertragen wollen[1]. Keimhaft aber liegt in jeder Gestaltung des neuen Bauens: Es gibt nur einen großen, unteilbaren Raum, in dem Beziehungen und Durchdringungen herrschen an Stelle von Abgrenzungen.
Der Begriff Architektur ist zu eng geworden. Auch kann man das Gestaltungsbedürfnis, das man Kunst nennt, nicht mehr wie Radium in einer Flasche einsperren und das übrige Leben davon entblößt erklären.
Die Bewegungsschwere in menschlichen Dingen führt dazu, daß die objektiven Gebiete — wie Konstruktion, Industrie — die neue Lebenseinstellung viel eher erweisen als die uns zunächst liegenden.
Erst jetzt wird die Wohnform von jenen verborgenen Kräften erfaßt, die den Menschen vor 100 Jahren zu konstruktiver und industrieller Einstellung trieben.
Unsere innere Einstellung fordert vom Haus:
Möglichste Überwindung der Schwere. Leichte Dimensionierung. Öffnung, Durchspültsein von Luft; Dinge, die die konstruktiven Gestaltungen des vergangenen Jahrhunderts in abstrakter Weise zuerst anzeigten.
Damit ist der Punkt erreicht, mit dem das Bauen sich in den allgemeinen Lebensprozeß einreiht.

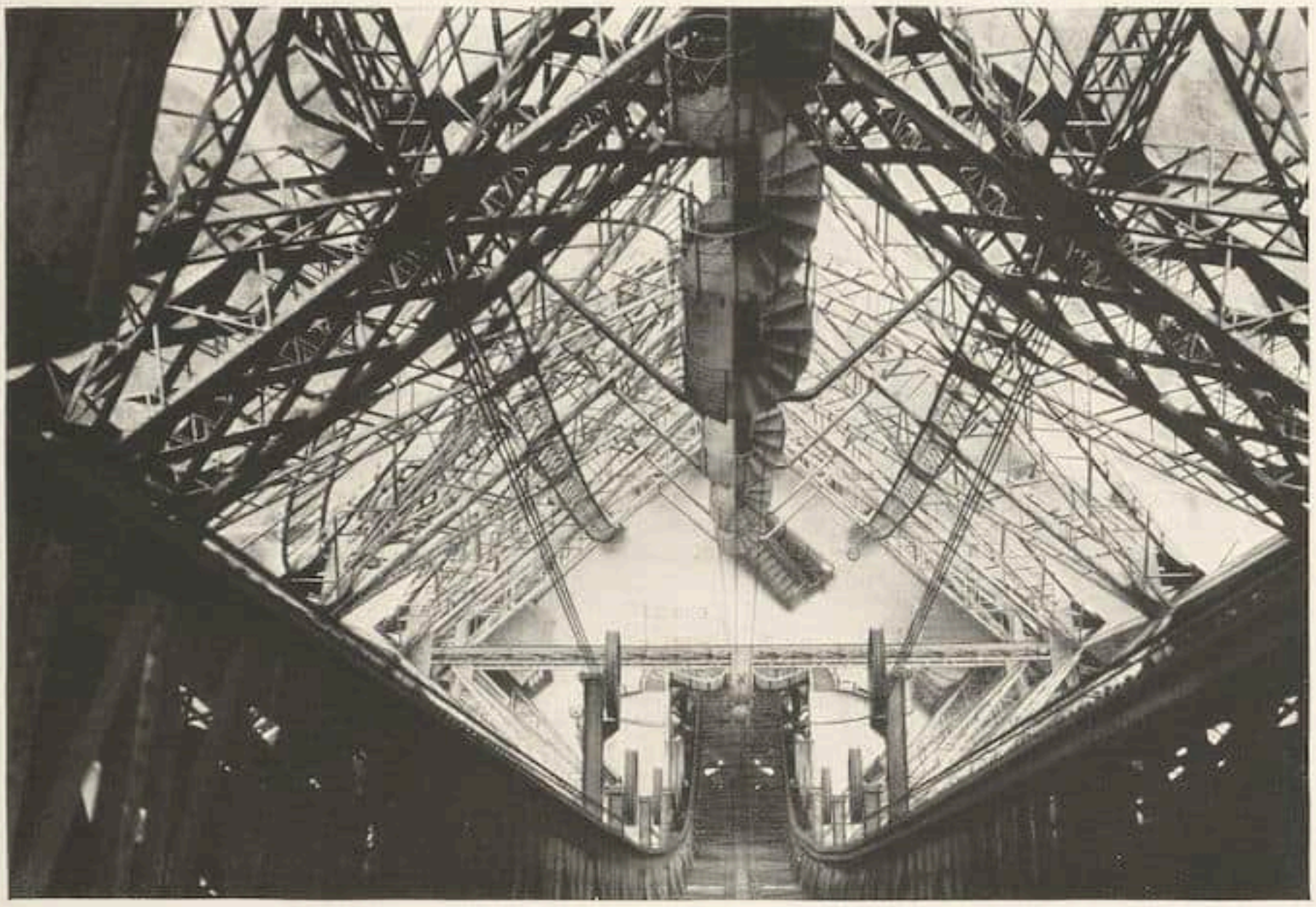
EISEN

Der Eintritt des Eisens in die Architektur bedeutet die Umsetzung des handwerklichen in den industriellen Baubetrieb. Mit dem Tag, an dem man die alten Produktionsverfahren verließ und an Stelle des handgeschmiedeten Eisens das mechanisch hergestellte Walzeisen trat, kann der Beginn des neuen Bauens datiert werden.

Stein ist nur widerstandsfähig gegen Druck. Er läßt sich in dumpfen Massen zu Gebirgen schichten, aber nur durch äußerste Überlistung gestattet er eine gewisse Aushöhlung (Gotik). Stein bedeutet kompakte Masse. Stein schließt Räume massiv ab. Die Wand trägt in ihrer ganzen Breite. Weite Horziontalöffnungen widersprechen seiner Struktur.
Eisen kann sich ausdehnen und zusammenziehen. Es ist widerstandsfähig gegen Zug und Druck und daher gegen Biegung.
Der Sinn des Eisens ist: Hohe Beanspruchungsmöglichkeit auf geringste Dimensionen zu kondensieren. Wenn Vergleiche statthaft sind, so bedeutet das Eisen in einem Bau zugleich Muskelstrang und Skelett. Eisen öffnet die Räume. Die Wand kann zur durchsichtigen Glashaut werden. Die Wand als Träger des Baues zu gestalten, wird unhaltbare Farce.
Dies führt zu neuen Gesetzen der Gestaltung.
An Stelle des starren Gleichgewichts von Stütze und Last verlangt das Material Eisen eine kompliziertere, fließendere Art des Kräfte-

[1] Es ist der Reiz der Häuser Corbusiers, daß in ihnen dies am weitesten versucht wurde.

ausgleichs. Durch die Kondensierung der Materie auf wenige Punkte entsteht eine ungekannte Transparenz, schwebende Beziehung zu anderen Objekten, Gestaltung des Luftraumes, »des combinaisons aériennes«, wie Octave Mirbeau schon 1889 erkannt hat. Dieses Umspültsein vom Luftraum gab beim Durchschreiten hoher Gerüste (Eiffelturm) den Begriff des Fliegens, ehe er verwirklicht wurde und hat die ganze Gestaltung des neuen Bauens befruchtet. Nicht in äußerlich formaler Ableitung, sondern dem inneren Gesetz nach.
Das Eisen hat von den neuen Baumaterialien die am weitesten zurückgreifende konstruktive Tradition. Es ist spannend, mit welcher Fanatik ein halbes Jahrhundert um seine Einführung gekämpft wurde und mit welcher Gesetzmäßigkeit sich langsam seine Gestaltung enthüllte. Stück um Stück kann man diese Erkenntnis entblättern und ihr langsames Wachstum abhorchen.



Eiffelturm. 1889

Blick von der zweiten Plattform auf die erste. Die Aufnahme im Aufzugsschacht gemacht. Rechts und links die Kurven der Aufzugsschienen, die ins Erdgeschoß durchstoßen.

RUNDSCHAU

RÖMISCHE SAMMLUNGEN

Das Thermenmuseum hat durch die Eröffnung von nahezu zwanzig neuen Sälen und Kabinetten eine ganz bedeutende Erweiterung erfahren. Man hat den so gewonnenen Raum in der Hauptsache dazu benutzt, die vorhandenen Werke günstiger aufzustellen. So ist ein Saal im Erdgeschoß des Südflügels des Klosterhofs allein den Resten der Ara Pacis gewidmet. Ferner sind eine Reihe sehr wichtiger Stücke, darunter der im Tiber gefundene Apollo, die bisher in dem ersten kleinen Raum des oberen Stockwerks ziemlich zusammengedrängt standen, über mehrere Säle verteilt worden, wobei besonders der Apollo, der jetzt frei in der Mitte eines großen Saals steht, zu starker Wirkung kommt. Das kleine Kabinett für die Bronzestatuen ist durch einen geräumigen Saal ersetzt worden. Besonders zu begrüßen ist es, daß man zwei Kabinette, die antike Kleinkunst enthielten, aus dem Erdgeschoß nach dem Antiquarium verlegt und dadurch Platz für eine einwandfreie Aufstellung des Torsos von Subiaco, der Venus von Kyrene und des Niobiden, deren jeder jetzt einen eigenen Raum einnimmt, gewonnen hat. Die Tönung des Wandanstrichs stimmt gut mit dem Charakter der in den betreffenden Sälen ausgestellten Werke zusammen. Alles in allem eine Tat, für die man der Leitung des Thermenmuseums dankbar sein muß.

Der Graf Contini, dessen Name als Sammler auch in Deutschland gut bekannt ist, hat die Gemächer Pauls III. in der Engelsburg mit einer Schenkung von seltener Großzügigkeit bedacht. Er hat einen großen Saal und sechs kleinere Zimmer mit Mobiliar der Renaissance und einer Reihe von Gemälden ausgestattet. Unter den Gemälden sei hier nur ein gut bezeugtes Bild von Signorelli (Madonna mit vier Heiligen) hervorgehoben, ferner mögen die Namen Ercole Grandi, Alunno, Dosso Dossi, Savoldo, Poussin und G. M. Crespi genannt werden. Von den Plastiken verdienen eine Niccolò dell'Arca genannte Pietà und eine sehr merkwürdige Grablegung mit vielen Figuren, die man der veronesischen Schule des 13. Jahrhunderts zuschreibt, besondere Beachtung. Auf das ausgezeichnete Mobiliar, die Majoliken und das sonstige Kunstgewerbe hinzuweisen, ist hier leider kein Raum.

In dem seit langen Jahren im Bau befindlichen Erweiterungsbau der Villa Giulia sind nunmehr drei Säle zugänglich gemacht worden, von denen der eine Kleinbronzen und die beiden andern griechische Vasen enthalten.

Schließlich ist noch anzumerken, daß die Missionsausstellung, die während des Jubiläumsjahres in den vatikanischen Gärten stattfand, nunmehr im ersten und zweiten Geschoß des Lateranpalastes einen dauernden Platz gefunden hat. Es ist damit ein nicht unbedeutendes ethnographisches Museum entstanden, das einzige, das bis jetzt in Rom existiert. Bedauerlicherweise leidet die Sammlung unter einer vollkommen unsachgemäßen Auswahl der einzelnen Objekte. Wenn hier aber einmal das Gute vom Schlechten gesondert wird, kann noch eine schöne und brauchbare Schöpfung entstehen. Dankbar begrüßt man, daß nunmehr Gelegenheit gegeben ist, die für die Zeit Sixtus V. so charakteristische Ausmalung des Piano Nobile des Palastes zu sehen.

In der Villa d'Este in Tivoli, deren Restauration in den letzten Jahren ausgezeichnete Fortschritte gemacht hat, hat man im oberen Stockwerk ein Museum italienischer Volkskunst, das sich in der Hauptsache aus den Beständen der Sammlung Loria zusammensetzt, begründet. Bis jetzt ist allerdings die Zahl der eröffneten Säle und der darin ausgestellten Gegenstände noch gering.

L. S.

DIE SAMMLUNG KRÖLLER

Die berühmte Kunstsammlung der Frau H. Kröller-Müller im Haag ist als Gesamtheit vom holländischen Staat erworben worden. Damit geht die wichtigste Sammlung neuerer Kunst, die in unserer Zeit in Holland entstanden ist, in Staatsbesitz ebenso über wie die für die vorige Generation maßgebende Sammlung des Landschafters Mesdag im Haag. Frau Kröller hat in ihrem Hause in der Langen Voorhout einen Besitz vereinigt, der von Anfang an lehrhaft zugeschnitten war, und sie hat von alten Meistern an bis zu den abstrakten Werken unserer Zeit, mit Ausblicken auch auf die Kunst des Ostens, Werke vereinigt, die besonders für van Gogh und Picasso schmerzlich empfundene Lücken des öffentlichen Kunstbesitzes Hollands füllen. Die alte deutsche Kunst ist in ihrem Hause mit einer großen Venus von Hans Baldung, mit einem Bildnis des Kurfürsten Johann von Sachsen aus der Cranach-Werkstatt vertreten — der deutschen Kunst unserer Zeit gegenüber hat sich Frau Kröller leider weniger zugewandt als der französi-

Signac Aus der Sammlung Kröller, Den Haag Frühstück. 1886/87

schen: sie besitzt die Meisterstücke von Seurat wie den Chahut, von Signac, die Geige von Picasso, den Clown von Renoir aus dem Jahre 1868. Der van Gogh-Besitz von Frau Kröller, darunter die eine Fassung der Arlésienne, ist durch die Ausstellung ihrer Sammlung im letzten Jahr auch in Deutschland bekannt geworden.

Die ausgesprochen lehrhafte Richtung ihrer Sammelarbeit hat Frau Kröller in einem interessanten Werke dargelegt, das sie kürzlich als „Wegweiser für Laien" über die Entwicklung der modernen Malerei bei Klinkhardt und Biermann erscheinen ließ. R

ALTE BILDTEPPICHE IM METROPOLITAN-MUSEUM

Die regelmäßige sommerliche Leihausstellung des Metropolitan-Museums führt diesmal 16 wahrhaft erlesene gotische Wandteppiche vor, unter denen sich die vor einigen Jahren von einem der reichsten Sammler Amerikas erworbene Serie der „Jagd des Einhorns" aus dem Besitz der gräflichen Familie Rochefoucauld befindet. Vier der sechs Teppiche scheinen ein und demselben, die zwei letzten einem anderen Atelier zu entstammen. Für die zwei nimmt man eine Tourainer Werkstatt, für die vier eine solche in Tournai an. Die Buchstaben A. & E. finden sich mehrfach auf den Teppichen, so z.B. auf den Hundehalsbändern, und die Wappen haben sich als die der Familie Chavagnac d'Amandine (Auv.) herausgestellt. Dr. Ackerman glaubt auch die Signatur des Kartonentwerfers Jean III der Le Quienfamilie auf den Teppichen entdeckt zu haben. Die Teppiche sind, namentlich was ihre Farben anbelangt, erstaunlich gut erhalten. Die symbolisierende Erzählung von der Dame mit dem Einhorn, wie sie die Cluny-Museumserie vorführt, ist hier in noch ganz anderem Grade zu einer lebensfröhlichen Schilderung der Jagdfreuden geworden. Seltsam genug berührt dann der Schlußteppich der Folge mit dem gefesselten Einhorn im hortus inclusus, diesem Symbol der jungfräulichen Gottesmutter. Historisch betrachtet, beginnt die Ausstellung mit einem Verkündigungsteppich aus dem ausgehenden 14. Jahrhundert, ein Werk ebenso bewunderungswürdig wegen seiner kraftvollen Zeichnung wie seiner harmonischen Farbengebung. Mr. Harold I. Pratt ist der glück-

liche Eigentümer. Weitere Werke sind zwei Szenen aus dem Leben des Heiligen Petrus (Tournai 1460, zur Serie der für den Bischof Guillaume de Hollande von Beauvais angefertigten und von ihm der Kathedrale seiner Stadt geschenkten Teppiche gehörig; siehe auch Goebels Wandteppiche in Frankreich usw. S. 208; Eigentümer Finanzminister Mellon); ein Millefleursteppich mit fünf spielenden Kindern (aus der Touraine, ca. 1500; Eigentümer Mr. und Mrs. Lehman); eine Tourainer Jagdszene aus derselben Zeit (Finanzminister Mellon); ein „Aufbruch zur Jagd" (s. Goebel a. a. S. S. 280/81) und eine bäuerliche Szene „Hirte und Hirtinnen" (Touraine, ca. 1500; Eigentümer Mr. und Mrs. Blumenthal); zwei Szenen aus der Geschichte der Lucretia (Eigentümer Felix M. Warburg) und ein „Triumph der Zeit" (Eigentümer G. D. Pratt; beide aus der Touraine vom Anfang des 16. Jahrhunderts). Die Ausstellung beweist von neuem das starke Interesse, das hiesige Sammler für die Gotik besitzen, ein Interesse, das gerade auf dem Gebiet der Wandteppiche besonders zutage tritt. F

BERLIN

Eine Rembrandt-Zeichnung ist soeben als Geschenk in das Kupferstichkabinett der Berliner Museen gekommen. Das köstliche kleine Blatt, das bisher unbekannt war, stellt in geistvollen knappen Federzügen einen kleinen Jungen dar, der ein schlafendes Kaninchen greifen will. Außer der schönen Gainsborough-Landschaft, die Geh.-Rat Friedländer kürzlich von Colnaghi in London als Geschenk für das Kabinett erhielt, konnte jetzt eine besonders kostbare große farbige Landschafts-Studie des englischen Meisters erworben werden. G

ULM

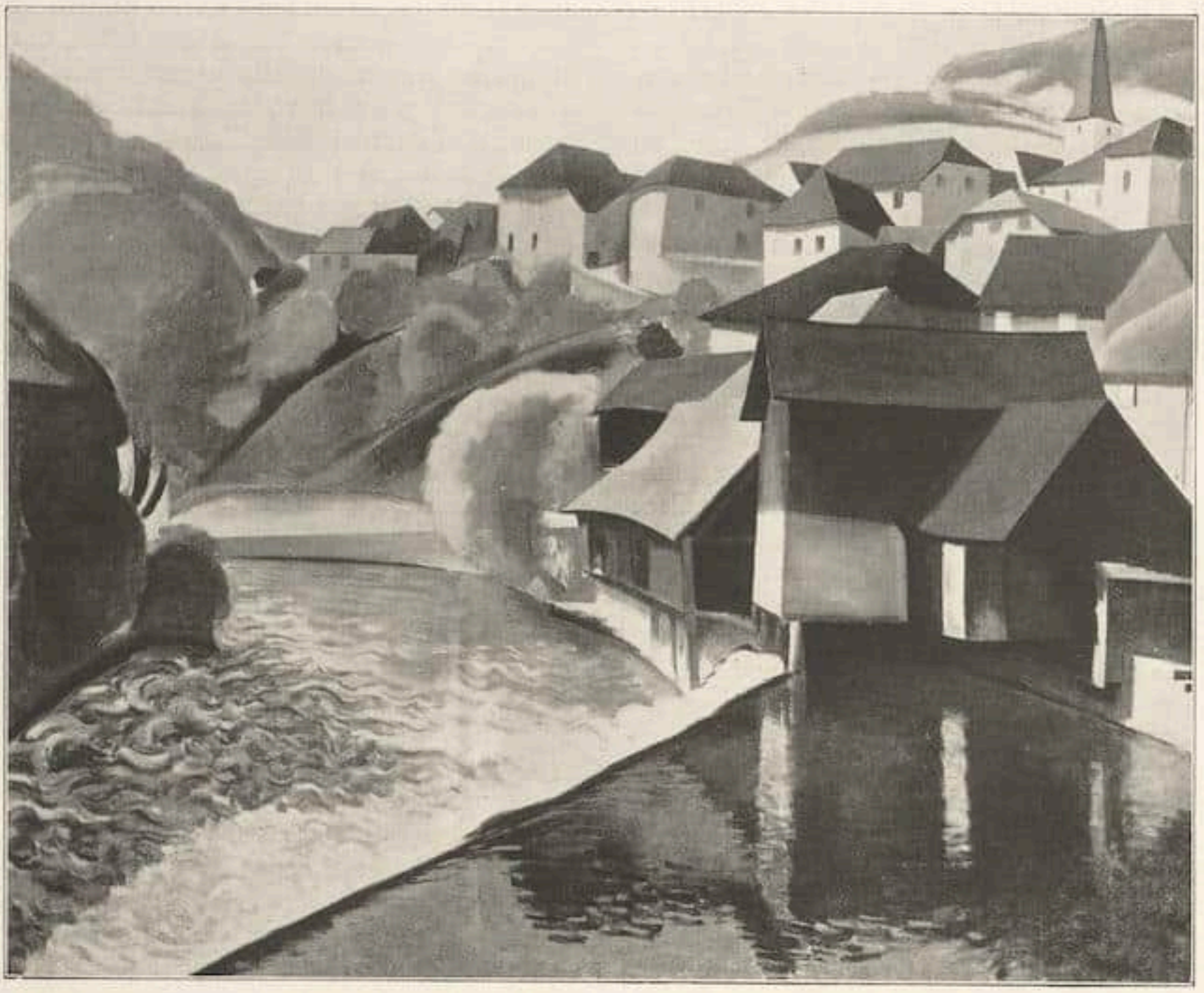
Das unter Julius Baums Leitung stehende Museum der Stadt Ulm will in seiner Galerie eine Sammlung der gesamten alemannischen Kunst der Gegenwart schaffen. Neu erworben wurden ein Bildnis der Ulmer Karl Schäfer und eine Blaulandschaft von Albert Unseld, ferner eine Bodenseelandschaft des Bregenzer Malers Rudolf Wacker, eine ernste Gebirgslandschaft des Aarauers Adolf Stäbli, ein Eislaufbild des Berners Eduard Boß und das Bildnis des Stuttgarter Malers Reinhold Nägele von A. H. Pellegrini. Von älteren Kunstwerken hat das Museum neuerdings eine fast lebensgroße Marienfigur eines schwäbischen Meisters um 1420, ein kleines Ulmer Vesperbild um 1460 und eine Diakonfigur des Meisters der Biberacher Sippe um 1520 erworben. Ferner gelangten ein Pokal des Augsburger Goldschmieds Marx Roesch und eine silberne Reiseuhr des Ulmer Meisters Valentin Stoß aus dem Jahre 1743 in die Sammlung. G

*

GROSSE BERLINER KUNSTAUSSTELLUNG UND AKADEMIE

Mit sage und schreibe viertausend Objekten überfällt das „Kartell der Vereinigten Verbände bildender Künstler Berlins" (pleonastischer Name für eine ungetüme Angelegenheit) den Unverzagten, der sich in das diesmal noch uferloser als sonst eröffnete Landesausstellungslabyrinth wagt. Am Eingang bereits legt sich einem die Hoffnungslosigkeit auf die Brust, da durchzufinden; man schafft sich zwangsläufig ein dickes Fell an, um dem Anprall irgend standhalten zu können, und gelangt damit sogleich in die rechte Verfassung mitschwingender Aufnahmefähigkeit. Wie mag sich wohl die sogenannte Künstlerschaft, die hier abgeladen hat, den Menschen vorstellen, der durch solchen Wust angesprochen, gefesselt, an der Gegenwartskunst und ihrem Schicksal interessiert, gar zur Wahl einer käuflichen Erwerbung bestimmt werden soll? Wie den Funktionär öffentlicher Bewertung, der aus solchem Getümmel gewissenhaft herausfischen soll, was Anspruch hat auf anerkennenden Vermerk? Was für ein oberflächliches Verhältnis zu den Dingen zwingt man diesem wie jenem auf! Aber das alles ist ja tausendmal beklagt worden, nichts hat es gefruchtet, sinnloser denn je türmen sich diesmal die heterogensten Erzeugnisse über- und durcheinander. Vielleicht wäre es unsere Pflicht, kritische Einmischung abzulehnen und zu streiken angesichts von Zuständen, die das Publikum desorientieren und dem Urteil nur brutalste Verallgemeinerung erlauben. Aber der Augenblick ist da, sich an die einzige Stelle zu wenden, die dem Unfug endlich steuern könnte, an die Behörden, die über das demnächst neu zu errichtende Ausstellungsgebäude zu entscheiden haben. Macht es klein, dämmt den Schwall, erzwingt die mangelnde Selbstkritik der Verbände oder zum mindestens Separation! Und knüpft womöglich an die Hergabe des neuen Hauses dann die Bedingung: keine Künstlerjury, sondern wechselnde freiverantwortliche Direktoren.

Manche attraktive Sonderdarbietungen und Kollektionen sind als Rastpunkte zwischeneingeschaltet. Sie bewahren wohl den Besucher vor gänzlicher Deroute, aber sie drängen das



Herbin — Landschaft. 1922

Aus der Sammlung Kröller, Den Haag

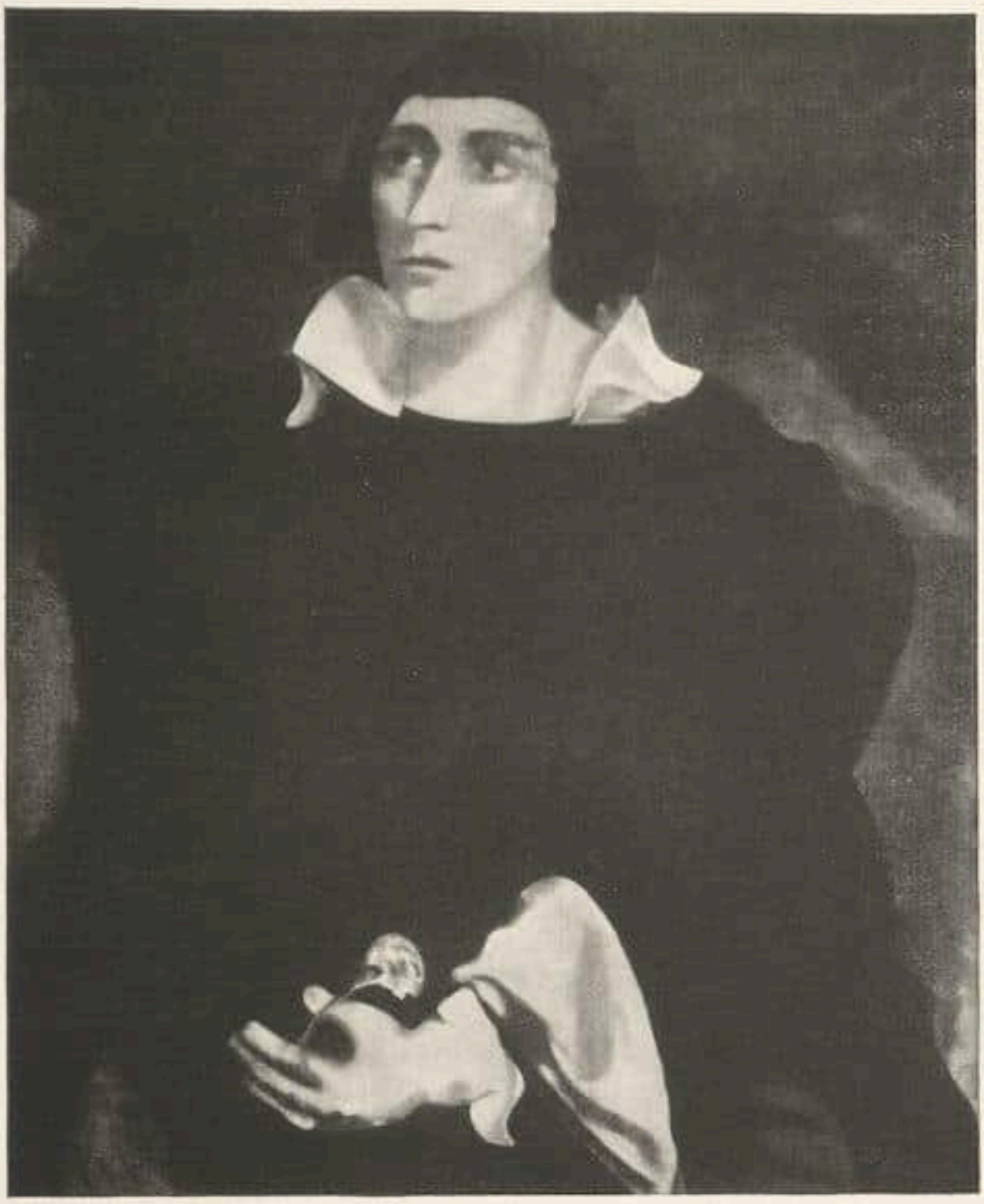
einzelne Bild vollends in die unübersehbare Masse zurück, zumal die Arbeiten der debütierenden oder sonst wenig bekannt gewordenen Künstler, für die eine solche Ausstellung doch wohl in erster Linie da zu sein hat. Die umfängliche Sonderschau des kostbaren alten Berliners Eduard Gaertner ist hier gewiß Trost und hoher Gewinn. Die Veduten aus Rußland und die Landschaften freilich wirken meist kleinlich und schal, doch Zauber wird die minutiöse Ausführlichkeit in den von seidigem Licht durchblinkten Berliner und Pariser Stücken, unendlich fein ausgeschliffenen Ansichten mit freundlichen Durchblicken auf das Menschentreiben, die Großform und Kleinform bewundernswürdig in eins fassen. Diese schöne Enklave ist hier gleichwohl fehl am Ort; es gilt ja nicht, die Aufgaben der Nationalgalerie zu erfüllen. Weiter gibt es eine umfassende Darstellung von Peter Behrens, eine Abteilung mit Berliner Bauprojekten, die ausgezeichnete Veranschaulichung modernen Architekturschaffens in aller Welt durch große Photos, die der Werkbund als Wanderschau zusammengestellt hat. Innerhalb der eigentlichen Ausstellung, die sich räumlich nach konservativen und jüngeren Gruppen sondert, haben eigene Säle für sich Erich Buchholz, Adolf Hölzel, Wilhelm Morgner, der närrisch-eigenartige Thomas Ring, G. W. Rößner, Kurt Schwitters, Schweizer Graphiker, die Bildhauer Herbert Garbe, Ewald Mataré, Friedrich Wield. Aber die Aufzählung, auf die ich mich beschränken muß, macht sich weit interessanter als die Wirklichkeit. Eine ganze Reihe von Sälen haben die Frauenverbände belegt; den riesigsten davon füllt Hedwig Woermann, eine richtige Gartenlaube-Erscheinung. Dagegen ist Paula Modersohn mit ein paar kleinen Bildern, die gleichwohl überstrahlen, abgefunden und als „Gedächtnisausstellung" irgendwo plaziert worden. Die Begriffsverwirrung war gar nicht augenfälliger zu erweisen. Eine konfuse Undurchdringlichkeit mit falschen Akzentuierungen und etlichen wenig organischen Anziehungsstellen, — das ist das Gesamtbild.

Wesentlich günstiger präsentiert sich diesmal die Ausstellung der Akademie, frischer

und lebhafter denn je. Die konventionellen Professoren lassen sich ja auf Grund ihrer Mitgliedswürde nicht vermeiden, aber unter so vielen jungen Gesichtern werden sie kaum bemerkt. Wändeweise sollen die Bilder und gerade die Neuerscheinungen von auswärtigen Ausstellungen übernommen worden sein; das schmälert gewiß die Leistung, das Ergebnis bleibt erfreulich. Von den sonst auch an dieser Stelle üblichen Kollektiv-Sondersälen hat man diesmal abgesehen, mit der einen Ausnahme des Bildhauers August Kraus, der sein Ansprechendstes in kleinen Tierbronzen gibt, übrigens aber kaum mehr als Routine vorzuweisen hat, mitunter sogar begashaft schaumschlägerische. Um bei der Plastik zu verweilen: bedenkliche Auffälligkeiten von Schiffner und Hitzberger, deren sich die Akademie noch entledigen müßte, — erfreuliche von Gyula Geiger, der eine feine Strenge schlicht vorträgt, eine ausgezeichnete Porträtskulptur von Hans Lindl, die dicht geformten ruhenden Tiere von G. H. Wolff und, weit hervortretend, zwei mächtige, anpackende Gestaltungen von Christoph Voll. Maler, für die hier kein Platz mehr sein sollte: Kohlhoff, Weinhold, Ehmig, Busoni, Spiegel, Stuck. Hat man keinen geratenen Kokoschka, so zeige man ihn besser einmal gar nicht. Dagegen nun eine Menge des Positiven: ein schwarzes, steiles, brennend blickendes Doppelbildnis von Mense, ein bedeutend empfundenes Meer von Hugo Körtzinger, Herbert Plobergers in ihrer starren Schärfe situationell begründete Besuchsszene, gefügevolle Bilder Richard Schroetters (von dem Charlotte Radnitz profitiert hat), Otto Nagels mit kreidebleich und trist dahokkenden Menschen besetzte „Parkbank", Reinhold Nägeles schnurriges „Partei-Panorama", eine sehr konzentrierte Spreebrücke von Wilhelm Wagner, Reizendes wieder von Ringelnatz, feste, kräftige, beständige Arbeiten von Nay, Laves, Kretzschmar. Unerträglich kann Birkle sein, wenn er Mystik und Spukwirkungen aufzieht; aber hier ist ein frappierendes Fischestück von ihm. Groß, Fuhr, Haueisen, Baumeister, Teuber — die Reihe ließe sich noch fortsetzen. Der unausweichlich großartige Eindruck fehlt wohl, aber man überblickt ein belebtes Gelände mannigfachen künstlerischen Gedeihens. Wolfradt

RELIGIÖSE KUNST AUS HESSEN UND NASSAU

Das Marburger „Kunstinstitut" tritt mit seiner ersten großen Veranstaltung hervor, die man — um dies gleich zu sagen — als hervorragend gelungen begrüßen darf. Es kann nicht der Sinn dieses Universitätsinstitutes sein, mit den großen Museen der Länder und der Städte in Ausstellungs- oder Erwerbswettbewerb zu treten. Bestimmung und Sinn dieser Gründung müssen sich eine eigene Werktradition schaffen, die deren Verwurzelung in wissenschaftlicher Forschung und deren Absicht auf Aktivierung dieser Forschung in gestaltende Tat umsetzt. Die ersten Schritte mußten also einem Abtasten der eigenen Möglichkeiten gelten, noch unter Anlehnung an Übliches, doch aber schon mit kräftiger Betonung eigenster Zielsetzung. Das Thema: Religiöse Kunst aus Hessen und Nassau erschloß ein wirkungsvolles Feld: Zu der Bestandaufnahme der üblichen „Landschaftsausstellung" konnte so die Durchdringung mit konstruktiver Forschung treten, die dieser Veranstaltung das eigene Gesicht prägt. Gerade die Tatsache, daß das bearbeitete Gebiet kein Schöpfungsland im eigentlichen Sinn ist, sondern nur Durchzugsland zirkulierender Strömungen, mußte diese konstruktive Note in den Vordergrund drängen. Das heißt: zu dem Hier tritt in dieser Ausstellung das Woher und das Wohin. Die Forschungsarbeit Richard Hamanns konnte also durch die Mühewaltung zweier ausgezeichneter Helfer (Dr. Deckert und Dr. Steinbarth) ihren konkreten Niederschlag finden. Das schuf ein plastisches Bild der Kunstentwicklung in Hessen und Nassau durch sieben Jahrhunderte. Die Verdichtungspunkte verschiedenartiger durchziehender Strömungen im Lande selbst (Romanik in Fritzlar und Wetzlar, Gotik in Marburg, Barock in Fulda) schufen die Schwerpunkte, deren Auswirkungen (bis hinüber ins Sächsisch-Thüringische) aufgewiesen werden konnten. Über solcher Fundierung heben sich Kostbarkeiten ab, die dieser Ausstellung den besonderen Wert sichern. So die herrlichen Tragaltärchen des Roger von Helmershausen aus dem 12. Jahrhundert, die der Paderborner Domschatz hergeliehen hat. Oder die frühen Bildstickereien aus der Fuldaer Gegend, die im Berliner Schloßmuseum unbeachtet hingen. Von besonderen Stücken der „ortsansässigen" Plastik seien die Pietàs aus Wetzlar und Fritzlar, die Kappenberger und die Friedberger Madonnen, die Marburger Altar- und Gräberplastik erwähnt. In der Malerei bedeutet die Entdeckung der Hofgeismarer Altartafeln vielleicht das wichtigste Ergebnis. Die herrlichen Buchmalereien, die Kassel hergeliehen hat, schöne Stücke aus Gießen und Frankfurt, wie Porzellan anmutende Holzskulpturen des Fuldaer Barock, Sticke-



Marc Chagall Selbstbildnis. 1927

reien, Gewebe, Metallarbeiten aus verborgenen Kirchenschätzen — dies alles schafft ein so reiches und landschaftlich sinnvolles Bild, daß man mit Fug diese Ausstellung als einen wesentlichen Beitrag zur Kunsterkenntnis deutscher Lande bezeichnen darf. Die ausgezeichnete Aufstellung in den wenig günstigen Räumen des arg verbauten Institutes ersetzt die diesem Material notwendige Atmosphäre des Kirchlichen durch eine achtungsbewußte Atmosphäre des Menschlichen. Kluge Beschränkung tut ein Übriges, um den Betrachter wirklich zu erfrischen. Ein eingehender Aufsatz soll die Ergebnisse dieser Ausstellung, die übrigens durch den großzügigen Unternehmungsgeist der Stadt Marburg finanziell ermöglicht wurde, in dieser Zeitschrift noch gesondert würdigen. O. Schürer

GAUGUIN IN BASEL

Die Gauguin-Ausstellung in der Kunsthalle wird am 1. Juli eröffnet und bis Ende August dauern. Etwa 250 Werke des Künstlers aus Museums- und Privatbesitz der meisten europäischen Länder bieten einen Überblick über das Lebenswerk Gauguins, wie er so reichhaltig noch nicht zu sehen war. Neben einer Anzahl seiner schönsten Tahitibilder werden auch aufschlußreiche Proben aus seinen früheren Malperioden, der Bretagne-La Martinique- und Arles-Zeit vertreten sein.

KOKOSCHKA IN LONDON

Die Kokoschka-Ausstellung in London wurde am 8. Juni in den Leicester Galleries unter Beisein des Grafen Bernstorff als Vertreter des deutschen Botschafters sowie des Viscount d'Abernon mit einer Ansprache des österreichischen Gesandten, Baron Frankenstein, eröffnet. Unter dem außerordentlich zahlreich erschienenen Publikum befanden sich hervorragende Vertreter des kunstliebenden London wie Mr. Campbell Dodgson vom British Museum, Mr. O. Sitwell, Lady Hend-

ley, Lady Witt usw. Der Katalog, der 34 Nummern umfaßt, ist von dem englischen Kunstkritiker P. G. Konody eingeleitet. G

DEUTSCHE KUNST

Ausstellung des Frankfurter Künstlerbundes im Kunstverein

Der Frankfurter Künstlerbund verwirklichte wie im Vorjahr, die schöne Idee Künstlerpersönlichkeiten aus dem Reiche zur Beschickung seiner Jahresausstellung einzuladen, um gemeinsam mit ihnen einen Querschnitt durch das heutige Schaffen zu geben.

Maler von Rang haben dieser Aufforderung Folge geleistet. So findet man: Liebermann, Pechstein, Heckel, Hofer, Moll, Kanoldt, Troendle, Caspar, Caspar-Filser, Unold, Schrimpf, Mense, Babberger, Haueisen, Moholy-Nagy neben den einheimischen Künstlern Beckmann, Nußbaum, Ewald, Battenberg usw.

Die ganze Entwicklungslinie vom Impressionismus über den Expressionismus bis zur neuen Sachlichkeit und dem Konstruktivismus ist in der Bilderreihe aufgezeigt. Darüber hinaus bietet die Schau als Raumwirkung ein fesselnd vielgestaltiges Bild und im einzelnen Eindrücke die Fülle. S. Sch.

Carl Spitzweg Der Mondscheingeiger
Aus der Ausstellung »Meisterwerke deutscher Kunst« bei Hermann Abels, Köln

BRESLAU

Soeben wurde in der Halle des Künstlerbundes Schlesien eine sehr eindrucksvolle Ausstellung von Bildern und Zeichnungen Otto Muellers aus den letzten Jahren eröffnet. Der Leiter der Breslauer Akademie, Oskar Moll, würdigte in einer Ansprache den Maler als „Sänger und Dichter" unter den Weggenossen der Brücke. H. Gr.

BRÜSSEL

Anfangs Mai wurde in Brüssel ein großes Gebäude eingeweiht, das berufen ist, eine wichtige Rolle im künstlerischen Leben Belgiens zu spielen. Dieses „Palais des Beaux-Arts", eine Arbeit vom Architekten Victor Horta — der auch Baukünstler der belgischen Abteilung der Pariser Ausstellung der „Arts Décoratifs" von 1925 war — erhebt sich im Zentrum der Stadt, dem königlichen Palast gegenüber. Es enthält erstens einen übergroßen Konzertsaal, in welchem 2000 Personen Platz finden können, ferner eine Anzahl kleinerer Säle für Kammermusik, Theater, Vorträge und Ausstellungshallen, welche ein großartiges Ganze darstellen mit Bezug auf Ausdehnung und Belichtung. Insgesamt gibt es da an vierzig Säle und nahezu zweitausend Meter Ausstellungswand.

Die Eröffnungsausstellung enthält vier Abteilungen von ungleichem Wert. Die erste, organisiert durch die belgische Regierung, soll eine Übersicht über die moderne Malerei und Bildhauerkunst geben, aber ihr offizieller Charakter und ihr maßloser Eklektizismus haben viele unserer besten Maler von der Teilnahme abgeschreckt. Welchen repräsentativen Wert kann man einer Sammlung beimessen, welche weder James Ensor noch Constant Permeke, noch Gustave de Smet, noch van de Woestyne, ohne von anderen zu sprechen, enthält? Dieselbe Frage kann gestellt werden betreffend der französischen Abteilung, welche gleichfalls schrecklich gemischt ist: die Künstler der „Nationale" und der „Artistes Français" finden sich zusammen mit einigen verirrten „Indépendants". Auch weiß man nicht, inwieweit die schweizerische Abteilung charakteristisch ist für die gegenwärtige Kunst des Landes. Die russische Abteilung bietet sicher bei weitem das größte Interesse. Diese

ist zugleich retrospektiv und modern und ist dank der Mitwirkung verschiedener französischer, belgischer, italienischer und holländischer Museen und auch zahlreicher Privatsammlungen zustande gekommen. Sie enthält unter anderem eine sehr schöne Sammlung Ikonen und eine Anzahl höfischer Gemälde aus dem 18. Jahrhundert. Der moderne Teil ist ziemlich unvollständig, aber verschließt doch interessante Malereien von Jacovlev, Annenkoff und dekorative Werke von Bakst, Gontcharova und Schoukaeff.

Der flämische Maler Gustave de Smet hat vor kurzem in der Galerie Le Centaure mit einem außerordentlichen Erfolg ausgestellt. Dieser Maler, der bis jetzt nur von einer kleinen Zahl von Liebhabern geschätzt wurde, steht jetzt mit seinem alten Kameraden von Laethem-St. Martin, Constant Permeke, an der ersten Stelle innerhalb der belgischen Malerei der Nachkriegszeit. Auch beweisen seine letzten Arbeiten, daß er im vollen Besitz seiner Mittel ist. Obschon er die fünfziger Jahre überschritten, zeigt jede Ausstellung von Gustave de Smet sein Talent in einem neuen Lichte. Seine Farben sind heller geworden und den zärtlichsten und raffiniertesten Tönen seiner Malerei entsprechen eine reiche Vision und starkes Sentiment[1].

Unter den neuen Erwerbungen des Alten Brüsseler Museums darf man ein dem Frans Hals zugeschriebenes wichtiges Gemälde hervorheben, das in natürlicher Größe eine Gruppe von drei Kindern, die mit einer Ziege spielen, darstellt. Es befand sich früher in der Sammlung von Mme. Brugmann, die das Bild dem Museum zum Andenken an ihren Gatten geschenkt hat.

G. M.

KÖLN

Meisterwerke deutscher Kunst bei Abels
Die Folkwangschule Essen im Kunstgewerbemuseum

Die in der jüngsten Zeit häufigeren Versuche des deutschen Kunsthandels, in größeren, größtenteils retrospektiven Ausstellungen einzelne Kapitel der Kunstgeschichte anschaulich zu machen und damit die Museen in ihren öffentlichen Aufgaben zu entlasten, werden — man muß an das Vorbild der letzten großen Impressionistenausstellungen in Berlin denken — nun auch in Köln gemacht. Der Kunstsalon Hermann Abels läßt der Ausstellung jüngster französischer Kunst eine solche von Meisterwerken deutscher Kunst der letzten hundert Jahre folgen. Was an Zufälligkeit der Wahl Veranstaltungen solcher Art immer anhaften muß, wird dadurch ausgeglichen, daß der große Künstlername oft mit abseitigen, unbekannten Arbeiten, mit Jugendwerken, mit interessanten Skizzen vertreten ist. So sind auch in dieser Ausstellung, die Gemälde, Skulpturen und Graphik umfaßt, eine Anzahl solcher „Funde" zu machen.

Von den Frühwerken Feuerbachs aus seiner Pariser Lehrzeit bei Couture oder kurz danach, welche die Galerie Abels schon vor einem Jahr zeigte und deren Qualität höchst ungleich war, ist auf dieser Ausstellung wieder das interessanteste Bild dieser Gruppe, das Bild eines jungen Priesters zu sehen, dem trotz zeichnerischer Mängel und der Überlastung an Sentiment in seiner „klassischen" Form entwicklungsgeschichtliche Bedeutung im Schaffen des „Deutsch-Römers" Feuerbach zukommt. Hans von Marées ist mit dem Bild

H. v. Marées — Putto

Aus der Ausstellung »Meisterwerke deutscher Kunst« bei Hermann Abels, Köln

[1] Vgl. F. M. Huebner, Gustaaf de Smet. Junge Kunst, Bd. 38.

eines Putto vertreten bez. 1867, das aus der Sammlung Hildebrandt in München stammt. Besonders anzumerken sind noch zwei Stilleben: eines von Schuch mit Hasen und Gemüseteller und ein frühes sehr feines von Slevogt aus dem Jahre 1904. Von den Skulpturen ist die „Susanna" von Kolbe, als Unicat im Jahre 1911 entstanden, interessant. Unter den Bildern der Modernen fällt eine der letzten Arbeiten Pechsteins „Kalter Morgen in Pommern" auf. Hier spricht schon die für Pechstein bisher ungewöhnliche Sujetwahl von einem Gesinnungswandel, der sich im Kunstwerk als Disziplinierung der Phantasie und der Form ausdrückt.

Im Kunstgewerbemuseum ist eine Ausstellung der Folkwangschule Essen zu sehen. Die Arbeiten dieser erfreulich dem Bauhausgeist nahestehenden „Schule für Gestaltung" haben hohes Niveau besonders in der Metallbearbeitung (Klasse Merten) und Textilkunst (Klasse Grete Willers). Ernst Scheyer

MANNHEIM

In der Mannheimer Kunsthalle hat die unumgängliche Dürer-Ausstellung durch eine glückliche Idee des Direktors Hartlaub ihre besondere Bedeutung bekommen. Unter dem Titel „Dürer und die Nachwelt" wird in geschickt gewählten, überraschende Zusammenhänge aufdeckenden Beispielen die technische und geistige Nachfolgerschaft Dürers von den Zeitgenossen bis zur Gegenwart, von der verehrenden oder unverfrorenen Kopie bis zur bewußten oder unbewußten Geistesverwandtschaft nachgewiesen. Mit großer Umsicht und Mühe ist ein einzigartiges Studienmaterial für Fachleute und Laien zusammengetragen. — Das Kunsthaus von Dr. Tannenbaum dokumentierte in einer Kollektion neuester Bilder die entscheidende Vorwärtsentwicklung Xaver Fuhrs. Es ist Zeit, daß dieses jungen Mannheimers Kraft zur unmißverständlichen Formulierung einer sehr selbständigen Gedanken- und Empfindungswelt vor größerem Forum zur Debatte gestellt wird. Am selben Ort gibt eine stattliche Zusammenstellung von Gemälden Max Pechsteins aus Mannheimer Privatbesitz interessante Belege, wie sehr die modische Sinnenkraft dieses Könners den Geschmack hiesiger Kunstkreise repräsentiert.
Erich Dürr

Christian Rohlfs Brücke über die Ilm bei Weimar. Sign. u. dat. 1888

Ausgestellt bei Hermann Abels in Köln. — Dies Bild des damals in Weimar lebenden »Expressionisten« hätte auf der Berliner Jahrhundertausstellung von 1906 die Frühzeit des deutschen Impressionimus vielsagend belegen können. Leider hat man damals einen Rohlfs vollkommen übersehen.

KUNST-LITERATUR

RUDOLF BERLINER: ORNAMENTALE VORLAGEBLÄTTER DES 15. BIS 18. JAHRHUNDERTS. Drei Bände mit 450 Tafeln in Lichtdruck. Leipzig, Klinkhardt & Biermann. 1926.

Autor und Verlag haben der Kunstwissenschaft und der praktischen Kunstforschung mit dieser Publikation ein Werk von nicht zu überschätzendem Wert beschert. 450 Tafeln, die meisten mit einer Mehrzahl von Ornamentstichen bedacht, verteilen sich auf vier stattliche Abbildungsbände, denen sich ein fünfter als Textband zugesellt, also schon rein dem Umfang nach betrachtet ein Werk, das alle ähnlichen Veröffentlichungen weit hinter sich läßt. Das wäre vielleicht an und für sich kein allzugroßes Verdienst, schlösse nicht der ganze systematische Aufbau und der wissenschaftliche Text des Werkes auch jeden Vergleich mit verwandten Vorläufern des In- und Auslandes aus.

Berliner zieht das Gesamtgebiet des Ornamentstiches in den Bereich seines Werkes, von den Anfängen des Stiches bis zum Beginn der historisierenden Stile. Dabei beschränkte sich der Autor auf Einzelblätter und lose Folgen von Stichen, die ohne Rücksicht auf bestimmte besondere Bedürfnisse irgendeiner Werkstatt oder eines Handwerkszweiges lediglich nur gute mustergültige Beispiele ihrer Zeit vermittiln wollten. Spezialvorlagen für besondere handwerkliche Endzwecke schieden aus. Dem begleitenden Text fiel in erster Linie eine möglichst genaue Ansetzung der zeitlichen Grenzen zu.

Wer je gezwungen war, mit Ornamentstichen zu arbeiten, weiß, daß selbst die reichst ausgestatteten Kabinette nur über höchst fragmentarische Bestände verfügen und daß infolgedessen eine Recherche von Anfang an zum mindesten mit einem problematischen Erfolg rechnen mußte. Berliners Ernte aus fast allen in- und ausländischen graphischen Sammlungen gibt uns nun ein Quellenmaterial an die Hand, das unsere Erkenntnis von der Entwicklung des Ornamentstiches und von den Spielarten besonderer Motivgattungen in ungeahntem Umfang bereichert und vertieft und das damit zugleich zu einem unentbehrlichen Hilfsmittel für die Erforschung der ornamentalen Formen in ihrer praktischen Verwendung im Kunsthandwerk sich erweist.

Der Reichhaltigkeit des Abbildungsmaterials, das in der Berücksichtigung nicht nur der wichtigsten Meister und Gruppen, sondern auch abgelegener, nicht selten gänzlich unbekannter Vorlagen einer Vollzähligkeit gleichkommt, stehen zur Seite die „Tafelerklärung" und ein „Begleitwort", Kapitel, die hinter der Nüchternheit ihrer Titel auch nicht im entferntesten eine Ahnung von der Gründlichkeit und kritischen Aufbereitung dieses Rohmaterials vermuten lassen und in denen ich — trotz der bescheidenen selbstkritischen Einstellung des Autors — zwar nicht eine uns fehlende Ornamentgeschichte, aber einen vollwertigen Ersatz einer solchen erblicke. Jedenfalls tragen die den rein katalogmäßigen Angaben beigefügten Notizen und historischen und stilkritischen Ausführungen der „Tafelerklärung" und das genetisch-historisch aufschlußreiche und feinsinnig den Wandel und die Verbindung der einzelnen Ornamentformen und Srömungen zusammenfassende „Begleitwort" bereits die fundamentalen Elemente einer Ornamentgeschichte klar ersichtlich in sich. Ich glaube den „Ornamentalen Vorlageblättern", denen der Verlag die großzügigste und sorgfältigste Ausstattung angedeihen ließ, nach ihrer wissenschaftlichen Bedeutung hin kein besseres Geleitwort widmen zu können als den Wunsch, daß Rudolf Berliner uns „die Geschichte" des Ornamentes bescheren möchte. Wenn einer, ist er der Berufene.

Philipp M. Halm

EMIL NOLDE: BRIEFE AUS DEN JAHREN 1894—1925. Herausgegeben von Max Sauerlandt. Furche-Verlag. Berlin 1927.

Die gesammelten Briefe zeigen wie in einem schwachen Reflex das Bild des Künstlers, das die Gemälde weit großartiger und gelöster geben. Man erkennt auch in den Briefen, daß Nolde keineswegs modern in einem neuzeitlichen Sinne ist. Die Welt der Technik, der Fabriken, des Sports ist ihm so fern, als ob er auf einer jener Südseeinseln hauste, die er gemalt hat. Er verdankt der Moderne, dem Expressionismus, nur das Recht außerhalb der Tradition seine eigene, künstlerische Sprache zu sprechen, die ihm urtümliche Vision von Gott und Mensch in Farbe und Licht zu geben. In diesen Briefen drückt sich sowohl die Abkehr von der rationellen Betriebsamkeit des heutigen Durchschnittsdaseins als auch der tiefe Glaube an die heiligen Mächte der Kunst aus. Sie offenbaren trotz ihrer schwerfälligen, eintönigen und oft sonderlichen Sprachform

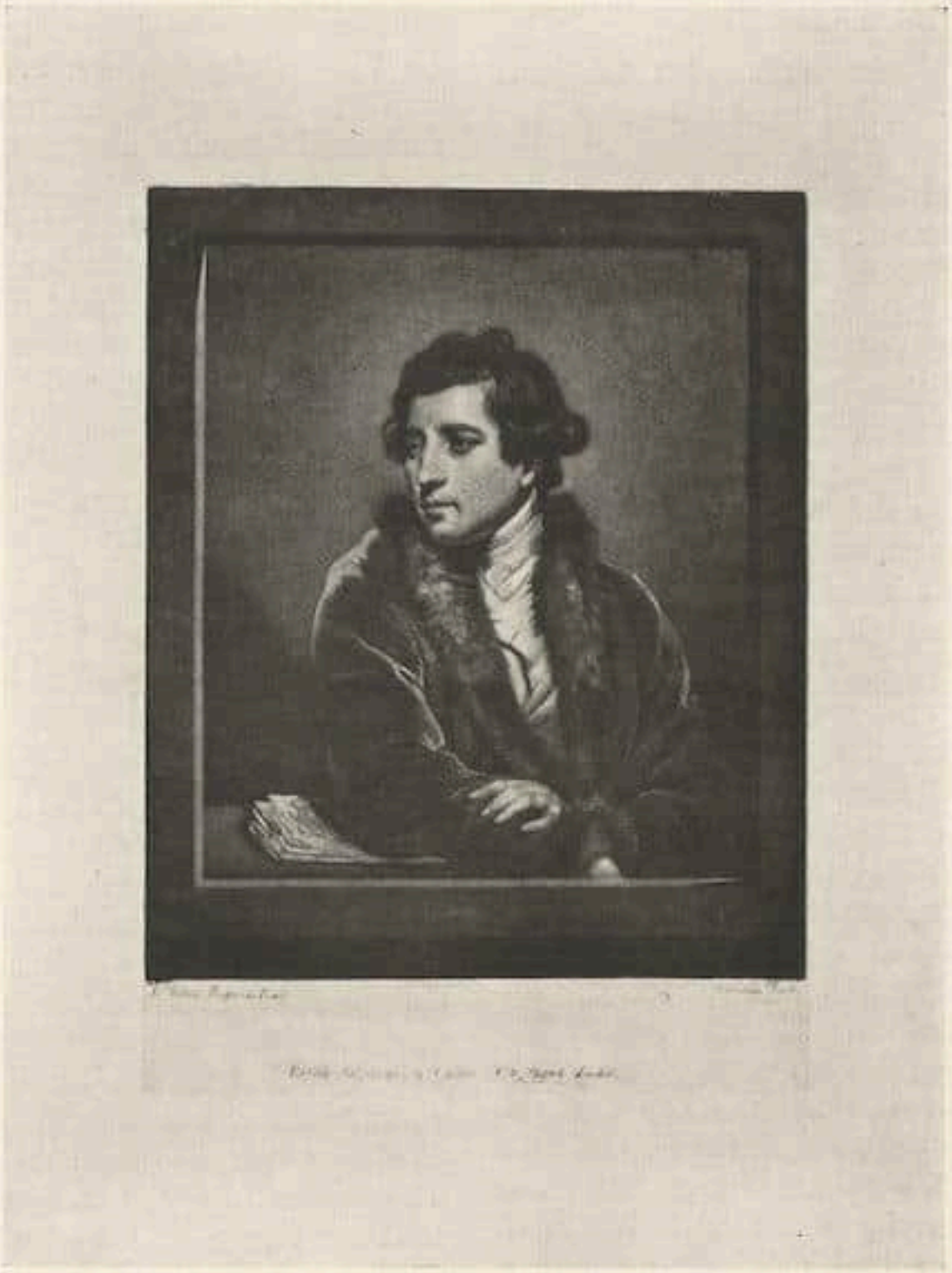
oder vielleicht gerade durch diese die magischen Kräfte des Künstlers, seine Verbundenheit mit Gott und Natur, die reiche und einfache Harmonie seiner Seele. Die edle Artung dieses Seins durchdringt die Enge des Lebenskreises und die Naivität der geistigen Bezüge.

Sascha Schwabacher

KONRAD STRAUSS: SCHLESISCHE KERAMIK. J. H. Ed. Heitz, Straßburg.

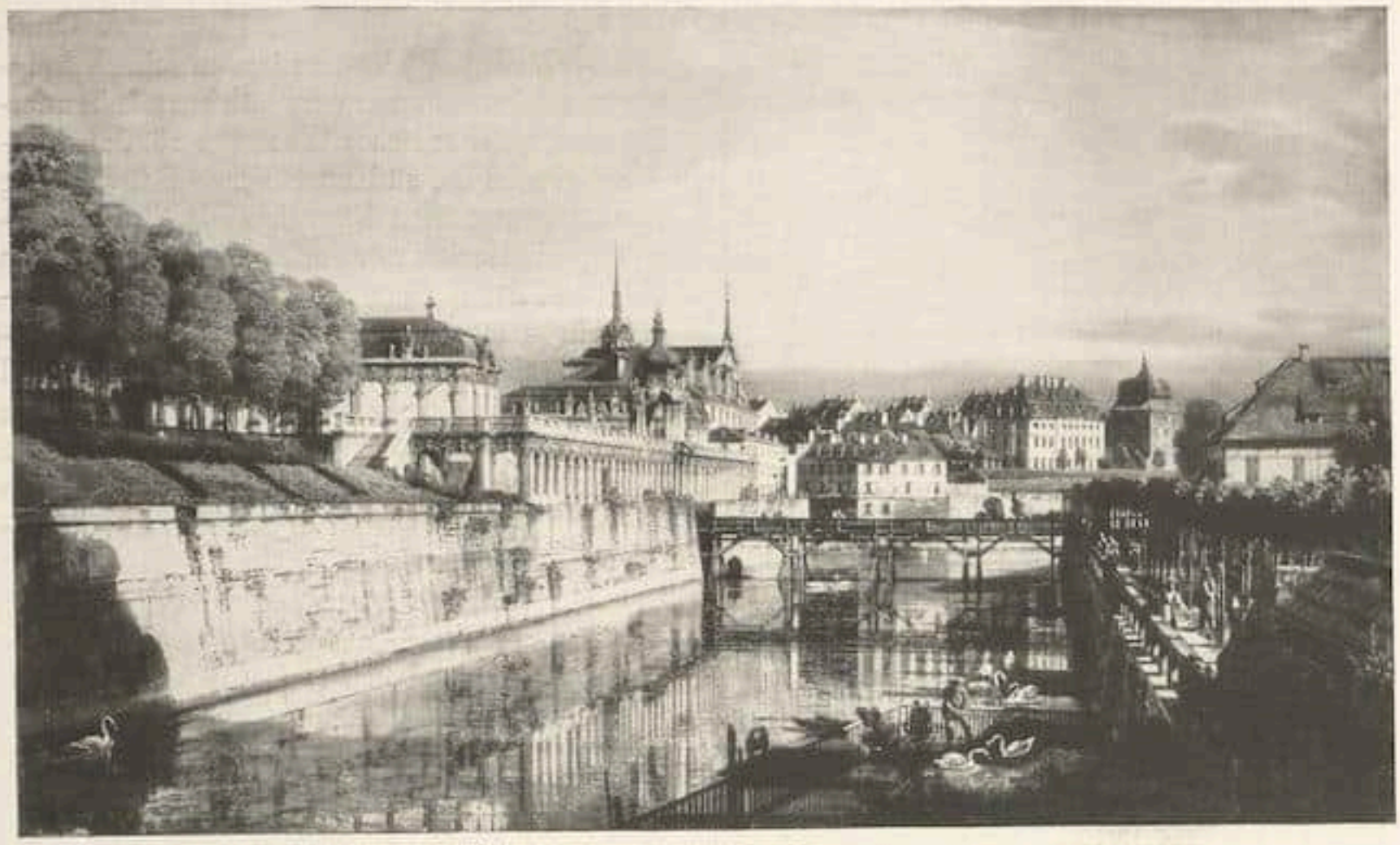
In Heft 254 der vom Verlag herausgegebenen „Studien zur Deutschen Kunstgeschichte" erschließt uns der rührige Keramikforscher zum erstenmal in zusammenfassender Weise das ganze Gebiet der Keramik in Schlesien, mit Ausnahme des Porzellans und des Steinguts. Insofern ist der Titel zu umfassend gewählt. Im übrigen aber behandelt der Verfasser das ganze große Gebiet der Tonbrandplastik, der Geschirrkeramik, der Ofenfabrikation, des Steinzeugs und der Irdenware vom Mittelalter an, um dann zur Beschreibung der Geschichte und der Erzeugnisse der einzelnen schlesischen Fayencefabriken des 18. Jahrhunderts überzugehen. Das ist in erschöpfender und sehr übersichtlicher Weise geschehen und werden die Erzeugnisse durch ein reiches Abbildungsmaterial — 372 Abbildungen auf 70 Lichtdrucktafeln — veranschaulicht. So bildet dieses Buch wirklich einen weiteren Beitrag zur Erforschung der deutschen Keramik.

O. Riesebieter



J. Reynolds — Francesco Bartolozzi

Aus dem Lagerkatalog XIII der Firma
H. Gilhofer & Ranschburg, A.-G., Luzern



Bernardo Bellotto (Canaletto)
Mit Erlaubnis von Bachstitz, Berlin

Der Zwinger in Dresden. Um 1755
Deutscher Privatbesitz

SAMMLER UND MARKT

NEUES VOM BERLINER KUNSTMARKT

Die Konzentration des deutschen Kunsthandels im Tiergartenviertel, die vor etwa zwei Jahren begann, hält immer noch an. Anfänglich waren es Berliner Firmen, die ihre Räume in diese Stadtgegend verlegten. Ihnen folgten in letzter Zeit vor allem Kunsthandlungen aus dem Reiche, die, veranlaßt durch die ungünstige Marktlage in der Provinz, ihre Interessen mittels einer Filiale mit denen des Berliner Handels zu verknüpfen suchten. Diesem Umstand verdankt Berlin vor allem eine stetig zunehmende Beachtung des Marktes durch den internationalen Kunsthandel.

Zu den Firmen, die in letzter Zeit ihre Geschäftsräume aus dem Reiche nach Berlin verlegten, gehört in erster Linie die Kunsthandlung Dr. Burg & Co. G.m. b.H., die bisher in Köln ihren Sitz hatte und nun ganz nach Berlin, Friedrich Ebertstr. 10 verzogen ist. Sie bildet wie die in gleichem Hause befindliche Galerie Dr. Benedict & Co. einen Teil des Markgrafkonzerns, der nun über fünf Kunsthandlungen in Berlin verfügt.

Gegenüber den zum gleichen Konzern gehörenden Firmen pflegt Dr. Burg neben ausgewählten Kunstwerken antiker und asiatischer Provenienz vor allem europäisch mittelalterliche Kunstepochen mit starker Betonung der mittelalterlichen Plastik Deutschlands, wie der Gemälde primitiver Malerschulen. Den größten Raum nimmt die Plastik ein, die so bedeutende Stücke aufweist, wie sie im Handel heute nur selten zu finden sind und deren Bestand durch Krieg und Inflation etwas gelokkert, nun wieder knapp zu werden beginnt. Wohl das früheste ausgestellte Werk der mittelalterlichen Skulptur ist die gegen Ende des 12. Jahrhunderts entstandene sitzende Madonna in frontaler Haltung mit wenigen genrehaften Zügen, dem Aachen-Maastrichter Kunstkreis angehörend. Aus Köln, dem früheren Sitz der Firma, stammen zwei Madonnen, von denen die sitzende Madonna aus der Mitte des 15. Jahrhunderts mit stark französischem Einfluß von außerordentlicher Schönheit und Qualität ist. Das gleiche gilt von der „schönen Madonna" aus Stein, die eines der schönsten Beispiele dieses in Krummau (Böhmen) um 1400 geschaffenen Madonnentypus ist[1].

Die Spätgotik ist vertreten mit Werken der Werkstatt des Nicolaus Gerhart von Leyden (Katharina aus rotem Sandstein); des Simon Leinberger (Christus am Kreuz); des oft mit Hans Leinberger verwechselten Matthias Kre-

[1] Vgl. dazu auch die im Besitz von A. S. Drey befindliche Madonna, die in Heft 10 auf S. 350 reproduziert war. Dort ist zu lesen 1400 statt 1480. B

Ägyptische Grabfigur 6. Jahrh. v. Chr.
Höhe 45 cm
Ausgestellt in der Galerie Dr. Burg, Berlin

niss, dessen hier ausgestellte Madonna früher von Feulner dem Leinberger zugeschrieben wurde; des von Veit Stoss und Riemenschneider stark beeinflußten Meisters von Osnabrück (Madonna). Von außerdeutschen Skulpturen sind zu nennen eine hölzerne Johannesfigur, ein italienisches Werk des 13. Jahrhunderts, das in die südfranzösische Entwicklung der monumentalen figuralen Plastik hinüberweist; die Maria einer Verkündigung aus rotem Ton, in Mittelitalien entstanden; ferner französische Elfenbeindiptycha. Unter den Gemälden sei eine Anbetung der Hirten, ein wohl eigenhändiges Werk des Jacob van Ostsanen wenigstens erwähnt; unter den Antiken die hier abgebildete reizende kleine ägyptische Grabfigur aus Alexandria, die dem ersten vorchristlichen Jahrhundert entstammt.

Berliner Filialen errichteten die Brüder Lion aus München, die sich in der Bellevuestraße (Hotel Esplanade) niederließen, und die Firma I. Rosenbaum aus Frankfurt a. M., die ihre Räumlichkeiten in der Victoriastraße 26a bezog. Die Kunsthandlung Lion pflegt alle Zweige des Antiquitätenhandels mit besonderer Betonung des Mobiliars und der Textilien. Letztere vor allem, seien es nun orientalische oder europäische Stoffe oder Stickereien, sind eine besondere Spezialität dieses Hauses. Daneben betätigt sich die Firma auf dem Gebiete des Gemälde- und Skulpturenhandels. Dagegen hat sich die Kunsthandlung I. Rosenbaum, die schon seit mehr als fünfzig Jahren in Frankfurt besteht, ihren guten Ruf durch ihre jahrzehntelange Mitarbeit an dem Aufbau der qualitätvollsten deutschen Privatsammlungen, besonders auf dem Gebiete hochwertiger Antiquitäten erworben. In den letzten Jahren hat sie es sich zur Aufgabe gemacht, durch Bilderhandel ihren Wirkungskreis zu erweitern. Neben Werken niederländischer Meister des 17. Jahrhunderts und dekorativen Werken französischer Künstler des 18. Jahrhunderts sieht man in der Berliner Filiale einige Gemälde deutscher Meister des 15. und 16. Jahrhunderts (Mair von Landshut, Lucas Cranach u. a.).

In den letzten Monaten versucht nun auch der internationale Kunsthandel in Berlin wieder festen Boden zu fassen. Von den verschiedensten Seiten hört man die Absicht, sich in Berlin niederzulassen. Bisher ist dieser Wunsch nur in einem Falle verwirklicht worden. Seit kurzer Zeit hat die Haager Bachstitz G. m. b. H. ihr luxuriös ausgestattetes Heim in der Bellevuestr. 6a. Die Kunsthandlung führt in ihren Räumen neben einer reichen Sammlung von Gemälden und Skulpturen antike und islamische Kunstwerke der früheren Frankfurter Sammlung von Gans, die bisher in Berlin

noch nicht gezeigt wurden, vor. Unter den antiken Werken befinden sich ein Marmortorso aus dem 3. Jahrhundert mit einer herrlich erhaltenen Oberfläche, einige Bronzearbeiten und Gläser verschiedener (griechischer, syrischer, römischer) Werkstätten. Eine ganz einzigartige Sammlung griechischer Goldschmiedekunst des 4. und 3. Jahrhunderts vor Chr., die früher im Besitze des F. v. Gans in Frankfurt a. M. war, schließt sich, die übrigen Antiken an Qualität weit überragend, an. Die Hauptwerke stammen aus dem sogen. Ganymedschmuck, einem mazedonischen Grabfund, der zu den besten Goldschmiedearbeiten aus der Mitte des 4. Jahrhunderts v. Chr. zählt. Aus der Sammlung griechischer Terrakotten sei die kleine Figur der schwebenden Nike (2. Jahrhundert vor Chr.) genannt. Von Werken islamischer Kunst enthält die Galerie Bachstitz keramische Seltenheiten aus den Funden von Rhages und Sultanabad und Gläser des 9. bis 14. Jahrhunderts. Mit zahlreichen Arbeiten ist die Bronzekunst der italienischen Renaissance und des Barock vertreten. Darunter befinden sich eine kleine Plakette von Donatello, mit der Darstellung des von Engel gehaltenen Körpers Christi, einige Bronzestatuetten des Giovanni da Bologna, ferner Werke des Bartholomeo Bellano, Guglielmo della Porta, Andrea Riccio, Alessandro Vittoria, Niccolo Roccatagliata. Unter den Schmuckstükken nimmt ein dem Benvenuto Cellini zugeschriebener Anhänger aus emailliertem Gold mit Edelsteinen und Perlen besetzt, der früher in der Sammlung des Berliner Bankiers Eugen Guttmann war, das stärkste Interesse in Anspruch. Besonders umfangreich wie qualitätsvoll ist die Gemäldesammlung. Unter den italienischen Gemälden fallen auf zwei Predellenstücke des Spinello Aretino; ein kleines, ausgezeichnet erhaltenes Bildchen des Fra Angelico, das den Heiligen Antonius in ein Kloster fliehend darstellt; ein Bildnis des Jacopo Sansovino von Tintoretto; eine koloristisch reizvolle Ansicht Dresdens von Bernardo Belotto, von sehr guter Erhaltung, die früher dem Herzog von Anhalt gehörte und die jetzt wieder in eine deutsche Privatsammlung übergegangen ist. Aus der Reihe der niederländischen Gemälde seinen genannt ein Triptychon mit der Anbetung der Könige von dem sog. Meister von Frankfurt, der starke Einflüsse von Quentin Massys empfangen hat; eine kleine Kreuzabnahme des Leydener Cornelis Engelbrechtsen; ein Bildnis des Atilla Grimaldi von Stephan van Calkar, der unter stark venezianischem Einfluß hauptsächlich in

Johannes. Italienisch. Holz. Ende 13. Jahrh.
Ausgestellt in der Galerie Dr. Burg, Berlin

Venedig und Genua arbeitete, ein Gemälde, das früher in der Sammlung Robinson, Lon-

don und von Hollitscher, Berlin hing; ein Damenbildnis von Rembrandt, signiert und datiert 1633 (Klassiker der Kunst, wiedergefundene Gemälde Rembrandts S. 31); ein hervorragendes weibliches Bildnis des Verspronck; eine ungewöhnliche große, kompositionell interessante Darstellung von Esther und Ahasver von Jan Steen, von jener subtilen Ausführung, die alle seine biblischen wie mythologischen Kompositionen auszeichnet; Landschaften von Salomon und Jacob Ruisdael, Jan van Goyen, Aert van der Neer, Aelbert Cuyp u. a. Die spanische Malerei ist durch die beiden in der Literatur häufig zitierten Bildnisse der Donna Candado und des Dr. Stafford von Goya vertreten.

Die Firma Markgraf Antiquitäten, über deren Neuorientierung wir kürzlich berichteten, veranstaltet in ihren Räumlichkeiten eine umfangreiche Ausstellung von Tapisserien aus ihrem Besitz. Von niederländischen Bildteppichen der Renaissance sind einige figurenreiche Darstellungen aus der antiken Mythologie und Geschichte hervorzuheben, ferner eine Verdure von Enghien; ein großer Groteskenteppich in der Art des Cornelis Floris; ein Fries mit dem Traum Jacobs, eine bezeichnete Arbeit des Willem Andriesz de Raat in Leyden. Besonders reich ist die Brüsseler Wandteppichkunst des Barock vertreten, die Arbeiten fast aller bedeutenden Werkstätten dieser Zeit enthält. Als Erzeugnisse anderer Länder seien genannt die acht Pfeilerstreifen aus der römischen Teppichmanufaktur der Barberini; ein schmaler Behang aus der Folge der Liebschaften der Götter nach Boucher, die in der kgl. Manufaktur von Beauvais um 1765 gewirkt wurde; Arbeiten der Werkstätten von Aubusson und deutsche Bildteppiche vom Anfang des 18. Jahrhunderts, die meist von eingewanderten französischen Wirkern nach Motiven Berains geschaffen worden sind. Professor Dr. Hermann Schmitz hat zur Ausstellung einen kleinen instruktiven Führer erscheinen lassen. S

AMSTERDAM

Bei R. W. P. de Vries findet am 26. und 27. Juni eine interessante Versteigerung von Handzeichnungen und Kupferstichen alter Meister statt, die die Sammlungen H. B.-London, A. H.-Paris und S. L. van Looy-Amsterdam zum Ausruf bringt. Nahezu an 700 Nummern, über die ein zuverlässiger Katalog Auskunft gibt, der im Anhang die Hauptblätter auf zahlreichen Tafeln reproduziert, darunter Zeichnungen von Rembrandt, A. Cuyp, van Dyck, P. P. Rubens, Tiepolo, Canaletto, Lancret, A. van Ostade und vielen anderen. G

MÜNCHEN

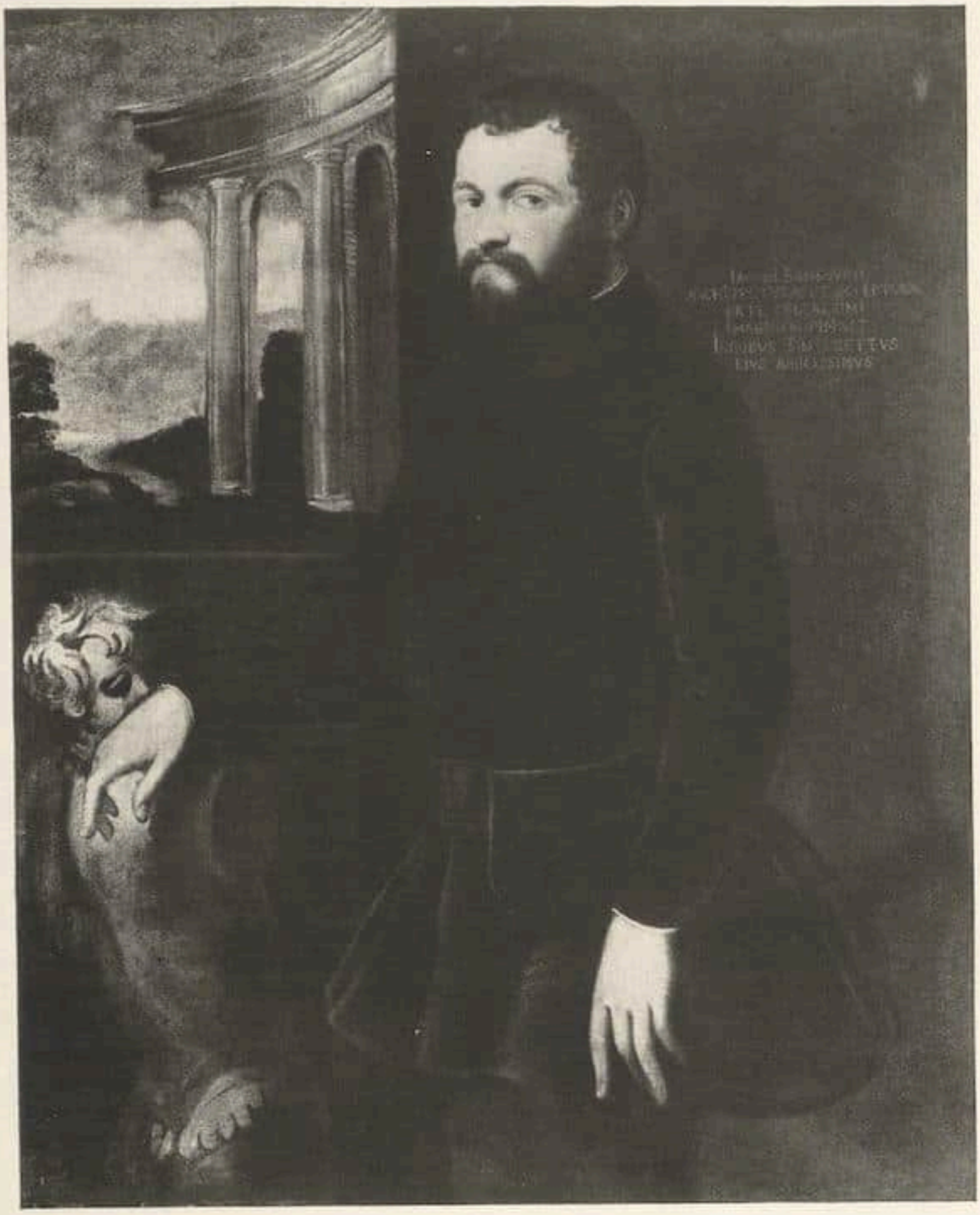
Am 3. und 4. Juli findet bei Hugo Helbing die Versteigerung des Nachlasses von Geheimrat Prof. Dr. Paul Ritter von Groth statt. Das Interesse des Sammlers richtete sich in erster Linie auf die süddeutschen Barockzeichner der Münchner und Augsburger Schule, von Sustris, Peter Candid und Mathias Kager angefangen bis zu Johann Georg Bergmüller und den späten Rokokomeistern, wie Baumgartner und Nilson. Eine willkommene Ergänzung bilden Zeichnungen italienischer Meister, wie Ricci, Tiepolo, Manganza und Diziani. Weiter finden sich eine Reihe schöner Blätter von Ferd. und Franz v. Kobell, sowie anderer Meister der Münchner Schule des 19. Jahrhunderts. Unter der alten Graphik sind zahlreiche, zum Teil kolorierte Holzschnitte aus Büchern des 15. und 16. Jahrhunderts zu erwähnen, sowie eine schöne Sammlung von Stichen des Lucas v. Leyden. Ferner kommen antike Keramik und Kleinbronzen, Holzfiguren, Zinn und Metallarbeiten des 18. Jahrhunderts unter den Hammer.

Mit der am 10. Juli 1928 gleichfalls bei Hugo Helbing stattfindenden Auktion moderner Gemälde, Aquarelle und Handzeichnungen aus ausländischem und mitteldeutschem Besitze, sowie dem Nachlaß eines Münchner Sammlers schließt der erste Teil des diesjährigen Kunstauktionsjahres. Auch diese Auktion weist beste Namen der deutschen, insbesondere der Münchner Schule auf. Besonders zu nennen: Andreas Achenbachs weltbekannt gewordenes Bild: „Der Untergang des Dampfers Präsident", Oswald Achenbachs „Italienisches Volksfest", Anton Braiths „Rivieraesel" und F. Bambergers „Griechische Landschaft". Defregger, Karl Haider, Wilhelm von Kobell, Adolf Lier, Gabriel Max, Carl Spitzweg, Joseph Wopfner u. a. sind in der Sammlung ebenfalls hervorragend vertreten. G

★

DIE GALERIE VAN DIEMEN IN DÜSSELDORF

In den oberen Räumen des Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen zeigt die bekannte, in Amsterdam und Berlin ansässige Kunsthandlung einen wesentlichen Teil ihrer Schätze. Ein dankbarst zu begrüßendes Ausstellungsunternehmen, zumal in einer Stadt, die sich erst langsam wieder der alten Sammeltraditionen zu erinnern beginnt und an



Tintoretto — Bildnis des Jacopo Sansovino

Mit Erlaubnis von Bachstitz, Berlin

einer Stelle, wo vor wenigen Monaten Walter Cohen viele unbekannte Schätze aus rheinisch-westfälischem Privatbesitz versammelt hatte. Die Galerie van Diemen hat für Qualität und Vielseitigkeit innerhalb der Auswahl gesorgt. Es sind fünfzig Bilder, die zum Teil auch in dem sorgfältig gearbeiteten Katalog reproduziert sind, unter diesen eine von mehreren Dominanten das Bildnis des H. van Thulden von Rubens, das der Cicerone im vorigen Jahrgang, S. 276 u. f., veröffentlichte. Diesem gegenüber das sehr ansprechende Frühbild des Meisters aus Mantua, in dem er Eleonora Gonzaga, damals seine Fürstin, verewigte. Auf der Mitte einer dritten Wand das imposante Stilleben mit Früchten und Silbergerät des A. van Beyeren, 1654 datiert, und nebenan der prächtige Apostel des A. van Dyck, der erst kürzlich an dieser Stelle abgebildet war. Weiter sind noch besonders hervorzuheben der prächtige Aelbert Cuyp: „Landschaft mit aufziehendem Gewitter", der feine frühe Brouwer, den Bode erst kürzlich im „Repertorium" veröffentlicht hat; ein

Schwebende Nike Griechisch, 5. Jahrh. v. Chr.
Mit Erlaubnis von Bachstitz, Berlin

wundervolles Kircheninterieur von E. de Witte, Meisterstücke von Jan van Goyen, Jan van der Heyden (Nymwegen), Metsu, Aert van der Neer, A. van Ostade, Jacob van Ruisdael und Jan Steen. Unter den Deutschen ein köstlicher Cranach (Herkules mit dem Löwen) und eine Klasse für sich jene einzigartige Madonna in blauem Mantel, die der Katalog bescheiden „rheinisch-westfälisch um 1410" nennt, die aber doch wohl ein Original des Konrad von Soest sein dürfte, und zwar aus der Zeit des Wildunger Altars, den ich erst kürzlich an Ort und Stelle sah. B

ALTDEUTSCHE BILDNISSE IN FRANKFURT a. M.

Z. M. Hackenbroch veranstaltet zur Zeit in seinen Frankfurter Räumen eine Ausstellung Altdeutscher Bildnisse des 15. und 16. Jahrhunderts aus eigenem und Privatbesitz und begibt sich damit auf ein Gebiet, das der Forschung noch zahlreiche Möglichkeiten bereithält. Swarzenski schrieb das Vorwort zu dem illustrierten Katalog, der nur 26 Nummern enthält, aber jedes dieser Stücke ist irgendwie interessant und bedeutsam. Conrad Faber von Kreuznach ist mit einem prächtigen Porträt einer Patrizierin vertreten; von Christoph Amberger sieht man drei köstliche Dokumente, Ulrich Apt, Barthel Beham, B. Bruyn d. Ä., Cranach, Strigel, Anton Woensam von Worms, das sind die Namen, die dieser Ausstellung Klang und Bedeutung verleihen. Besonders reizvoll noch das geschlossene Altarwerk eines niederbayrischen Meisters um 1478, das einwandfreie Beziehungen zum Niederrhein offenbart, möglicherweise sogar trotz der derzeitigen Attribution vlämischen Ursprungs sein dürfte. B

RENOIRS „KONZERT"

Ein Hauptwerk Renoirs, „Im Konzert", ist für einen Preis von mehr als 100000 Dollar von einem amerikanischen Sammler erworben worden. Es gehört zu den feinsten Arbeiten des Künstlers aus der Zeit um 1880. — Dargestellt ist eine Dame in grünem Samtkleid, ihre Tochter neben sich, die in einer Loge der Musik lauschen. Bei dieser Gelegenheit sei bereits mitgeteilt, daß der beste Kenner Renoirs, Julius Meier-Graefe, zur Zeit sein längst vergriffenes Renoir-Buch vollkommen neu schreibt. Dasselbe wird in stattlichem Format und reichster illustrativer Ausstattung, die sich zu einem sehr wesentlichen Teil auf die Renoir-Bilder in amerikanischem Privatbesitz stützt, den Meier-Graefe erst kürzlich durchforscht hat, Anfang Oktober bei Klinkhardt & Biermann, Leipzig und Berlin, erscheinen. G

HOLLÄNDISCHE KUNST IN LONDON

Eine große Ausstellung holländischer Kunst wird ähnlich der vlämischen vom letzten Jahr, im Winter 1928/29 in der Kgl. Akademie in London stattfinden. Sie soll die großen alten Holländer vom Ende des 15. Jahrhunderts an bis zum 19. Jahrhundert vorführen. Der Ausschuß will aus Staatsbesitz nur Werke höchster Qualität zusammenbringen. Auch Deutschland wird sich beteiligen. G

ERNST TE PEERDT / Dame mit blauem Schlips. 1879
Düsseldorf, Städtisches Kunstmuseum

Städtisches Kunstmuseum Düsseldorf, Barocksaal. Braunschweiger Schrank mit Zinneinlagen. Darüber und daneben Barockfiguren der Bodenseegegend

DAS NEUE KUNSTMUSEUM DER STADT DÜSSELDORF

VON KURT KARL EBERLEIN

Düsseldorf hat endlich sein Kunstmuseum, das am 2. Mai ohne jede Feierlichkeit seine Türen öffnete. Die alte Kunsthalle ist verlassen, und man findet nun in dem Kunstbezirk am Rhein, im neuen Hause alles beisammen: Gemäldesammlung, Plastiksammlung, Kunstgewerbemuseum, Kupferstichkabinett, Hetjens-Museum. Wenn nun noch, wie zu hoffen ist, der Kunstbesitz der Kunstakademie dazukommen soll, wird das Kunstmuseum alles Kunstgut der Düsseldorfer Kunstsammlungen umfassen, das sehenswert ist. Direktor Koetschau hat mit seinen Kustoden und Helfern Cohen, Lasch und Horn, die in Gemäldesammlung, Kunstgewerbesammlung, Kupferstichkabinett treffliche Arbeit geleistet haben, ein Museum geschaffen, dessen alter und neuer Besitz alle Beachtung verdient. Als er 1913 die städtischen Kunstsammlungen übernahm, fand er 410 Gemälde, 46 Handzeichnungen bzw. Aquarelle, 19 Skulpturen, aber keine Graphik und keine Handbibliothek vor. Heute besitzt das Kunstmuseum über 1100 Gemälde, 8000 Blätter Zeichnungen und Druckgraphik und eine Handbibliothek von 20 000 Bänden. Ihm ist also vor allem diese Leistung zu danken, die heute vor uns steht und die noch besser als die von dem engsten Kreis der Freunde zu seinem 60. Geburtstag geschaffene Festschrift für seine Verdienste und Fähigkeiten zeugt. Ein kurzer Umgang und Überblick mag das Gegebene des Museums gliedern und klären.

Auch hier, wie zumeist, konnte der Museumsleiter nur auf die innere Gestaltung der Raumordnung einwirken, ohne daß es ihm, dem Lehrer der Museums-

kunde, vergönnt war, sein Museum zweckmäßig von innen heraus zu gestalten. Der Kompromiß mit der vorhandenen Fassade und mit dem Ehrenhof war auch hier gegeben, und es konnte sich nur darum handeln, aus der Not eine Tugend zu machen und das Mögliche zu erreichen. Um so mehr ist nun das Geleistete anzuerkennen. Das lückenhafte Material wurde methodisch so geordnet, daß sich die Stilkreise in genetischer Folge zusammenschließen und daß Gegenstände verschiedener Werkstoffe und Technik synstilistisch den Kunstgeist jeder Epoche deutlich machen. Wir wenden uns zunächst im Erdgeschoß der Kunstgewerbeabteilung zu, deren einheitlicher blauer Wandton Umstellungen und Veränderungen ermöglicht. Der Vorplatz mit einer reichen Sammlung von Ofenplatten des 15. bis 17. Jahrhunderts leitet in den gotischen Saal. Das Kunstgewerbemuseum des verstorbenen Direktors Frauberger zeigte eine besondere Vorliebe für Kästchen und Möbelfragmente und hatte zwei Sparten besonders bereichert, die Lederabteilung und die Stoffabteilung. Das Fehlende läßt sich also nur nach und nach durch Neuerwerbungen ersetzen, von denen neuerdings einige besonders glückliche zu nennen sind. Der gotische Saal enthält Kasten, Truhen, Schränke, einen Altar, ein Chorgestühl, Füllungen und Kästchen. Eine Pietà imStile des Niclaus Gerhard von Leyen ist eine dieser Neuerwerbungen. Der folgende Saal mit Tiroler Möbeln der Hochgotik bringt in den Vitrinen Silber, Messing, Bronze, Kästchen, Kleinplastik und, wie der erste Saal, in den Fenstern Beispiele mittelalterlicher Glasmalerei. Ein Saal italienischer und ein Saal deutscher Renaissance beschließen diese Folge. Ein neuerworbener Gobelin von Gerhardsberg ist ein guter Gewinn und ein wirksamer Blickpunkt. Eine Reihe von Kabinetten mit Möbeln und Hausrat leitet von italienischer und deutscher Renaissance über französische, spanische, flandrische Spätgotik zum französischen Barock. Ein deutsches Lüsterweibchen und ein französischer Renaissanceschrank sind besonders bemerkenswert.

Nachfolger des Niclaus Gerhard van Leyden Pietà

Der Vorplatz jenseits des Ehrenhofes, mit Ofen-

platten des 18. und 19. Jahrhunderts gegliedert, führt zu einer entsprechenden Saalfolge des anderen Flügels. In dem Saal des deutschen Barock beachten wir als Neuerwerbungen einen Hamburger Schrank und einen großen Fayence-Putto von Lanz aus Straßburg. Der folgende Raum mit Rokokomöbeln aus Aachen und Limbourg beherbergt Silber und Kleinplastik; die Möbelsammlung des nächsten Saales (Sammlung Frl. v. Düsseldorff) zeigt deutsche Rokokomöbel und in Vitrinen eine kleine Auswahl kostbarer Westen und Fächer. Der folgende Saal enthält die Lederabteilung, in der besonders die reiche Sammlung mittelalterlicher Lederfutterale bedeutend ist. Der Textilsaal zeigt kostbare Beispiele italienischer Samte, Brokate, Damaste des 12. bis 16. Jahrhunderts und eine kleine Typensammlung von Spitzen. Anschließend findet man eine überraschend gute Sammlung koptischer Stoffe und Gewänder und im folgenden Orientraum Persisches, Türkisches und Arabisches in Einbänden, Miniaturen, Teppichen und Hausrat. Ein kleines reiches Wohnzimmer des 18. Jahrhunderts aus Damaskus gibt als einziges Stilzimmer einen historischen Raumeindruck abgelegener Wohnkultur.

Kupfergetriebene und vergoldete Madonna
Bayrisch um 1420

Die anschließende Folge kleinerer Kabinette enthält orientalischen Hausrat, Fayencen und Fliesen, eine gute Eisensammlung des 15. bis 19. Jahrhunderts, Bronze und Messing in verschiedener Verarbeitung und die Ansätze zu einer Waffensammlung, in der ein neuerworbener deutscher Helm des 15. Jahrhunderts auffällt. Ein eigener Raum für die große Stoffsammlung und das ausgedehnte Magazin beenden die Raumordnung des Erdgeschosses, das selbstverständlich noch mancher Erwerbung bedarf. Der Wunsch liegt nahe, daß auch das Kunsthandwerk unserer Tage in besten Beispielen anschaulich werde und den verbildeten Sinn erziehen helfe.

Wir wenden uns nun durch den »Ehrenhof« die linke Treppe hinauf in das Obergeschoß, in die Gemäldesammlung, die auf einheitlichem Grau mit glücklicher Lichtbehandlung einen wohltuenden Gesamteindruck bietet. Hier werden endlich die vielen guten Neuerwerbungen Koetschaus anschaulich, die bisher im Magazin der Kunsthalle stapelten. Die Erforschung der Düsseldorfer Malerei,

Johann Zick — Enthauptung Johannes des Täufers

Frankenthaler Porzellangruppe

die uns in der Düsseldorfer Jubiläumsausstellung 1925, in Koetschaus trefflichem Sammelbuch (Rheinische Malerei in der Biedermeierzeit) und in Cohens inhaltreichem Bilderheft (Hundert Jahre rheinischer Malerei) neue Funde und Begriffe ermöglichte, wird hier in ihrer deutschen Tragweite offenbar. Die logische Raumfolge mußte mit den Formaten des reichen Materials für Saal und Kabinett rechnen, ohne doch dem beliebten symmetrischen Hängesystem große Opfer zu bringen. Mit Takt und Einsicht ist das Wertvolle anschaulich herausgehoben, das Historische in typischen Meisterwerken deutlich gemacht. Der zeitgemäße Zwiespalt zwischen Literatur und Historie, Gefühl und Anschauung, Kunstlehre und Naturerlebnis, der die Düsseldorfer Schule so lange bewegte und langsam über das Genre zum neuen Naturalismus und zur neuen Malkultur führte, ist in trefflichen Typenträgern sichtbar gemacht. Daß dabei der Kunst der Vorrang vor der Kunstgeschichte gelassen wurde, ist nicht so selbstverständlich als es scheinen mag, aber doch sehr erfreulich. Ob wir das Recht haben, die zumeist besseren Studien den Bildern vorzuziehen, ist eine andere Frage. Eine Studie war damals kein Bild und nie museumsfähig. Die Gefahr von heute ist die, daß wir die Studie über-, das Galeriebild unterschätzen. Auch dies ist nur zeitbedingt.

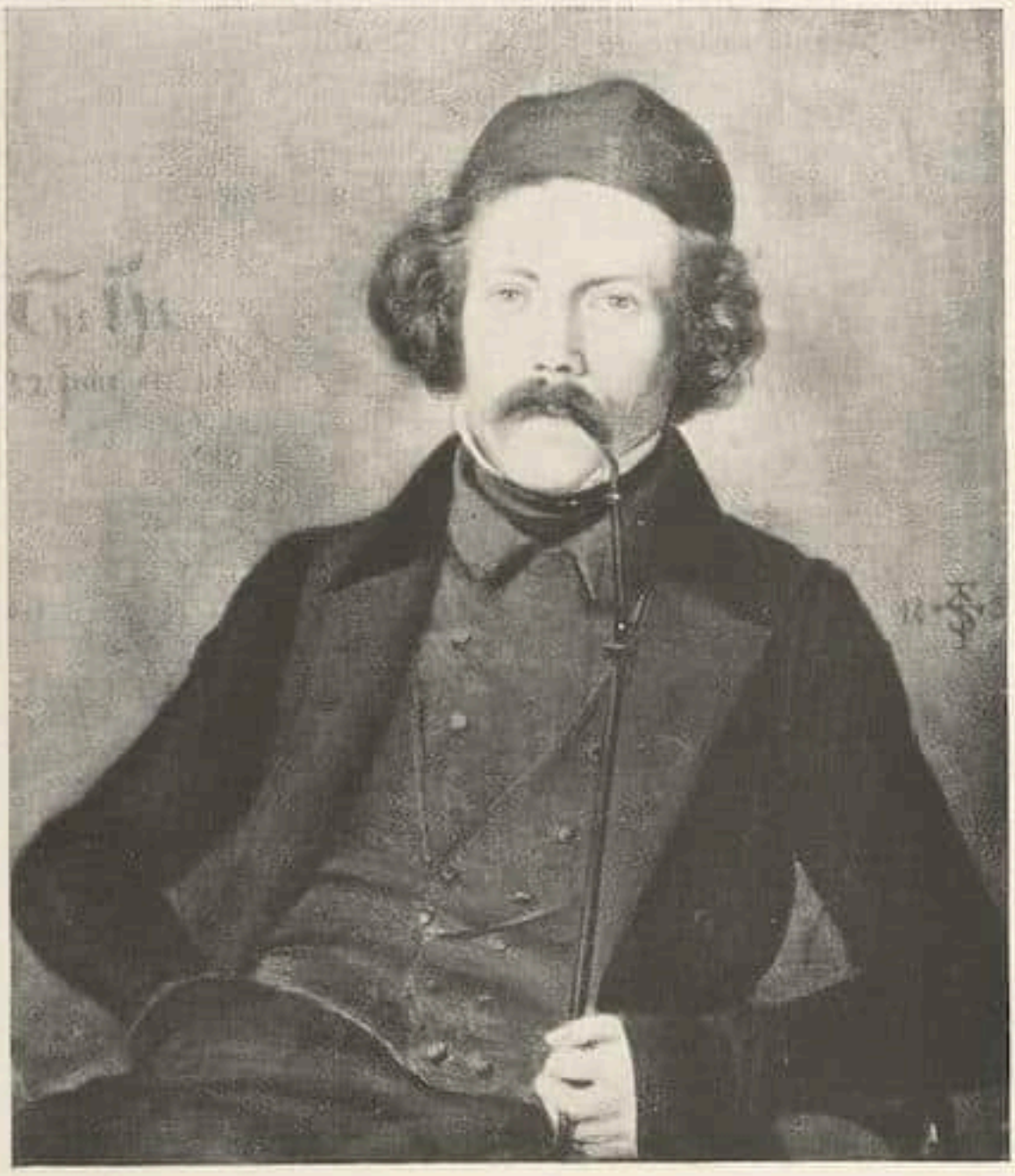
Siegburger Steinzeug in reicher Goldfassung. Um 1600

Der erste Saal enthält neben geistesverwandten Jugendwerken des Düsseldorfer Cornelius gute Bilder der Nazarener Overbeck, Schnorr, Steinle u. a. Der zweite Saal führt aus der neudeutschen Farbenpracht in den altmeisterlichen Galerieton der Düsseldorfer Spätromantik, zu den Bildern der Schadow, Sohn, Bendemann, Hildebrandt, Hübner, Pose, im folgenden Raum zu der Genre- und Landschaftskunst der Leutze, Hasenclever, Schrödter, Schirmer, Scheuren, Mücke, die hier zu neuer Geltung kommen. Der vierte Saal zieht zu dem großen Familienbild des neuentdeckten Simon Meister, zu Mengelberg und Lasinsky, Reiners und Seel, Lessing und Vautier; der folgende Raum zu Knaus und Volkhart, zu Pohle, Geselschap, Deiker, Jutz.

Es war recht und billlig, dem allzu unterschätzten Gebhardt einen Saal zu widmen, wo er mit Böhm und W. Sohn seine tonige Historienmalerei in ihrer erneuten Tradition wirken lassen kann. An diese Saalfolge schließt sich eine Kabinettsreihe für die Kammermusik der Farbe in Bild und Studie. Das erste

Simon Meister — Familie Tillmann. Koblenz 1832

Kabinett zeigt, im Hinblick auf Düsseldorfs kunstsinnigen Hof, Bilder von Kamper, Rachel Ruysch, Kessel und Pigages Bildnis von der Therbusch, daneben einen Graff und einen Tiepolo, die das deutsche und italienische Kunstelement deutlich machen. Als rheinische Vorläufer erscheinen im zweiten Kabinett die beiden Zick in guten Neuerwerbungen neben Seekatz und Schütz. Der nächste Raum vereint Romantiker und Nazarener in köstlichen Neuerwerbungen: aus dem Dresdner Kreise Friedrichs, der durch Lessing auf Düsseldorf einwirkte, meisterliche Bilder von Friedrich, Kersting, Dahl, Carus, Blechen, von den Deutschrömern Bilder von Koch, Olivier, Schnorr und aus ihrer rheinischen Gefolgschaft von Deger, Köhler, Ittenbach; aus dem nachromantischen Kreise erscheinen Schwind und Rottmann. Der Weg zur Düsseldorfer Spätromantik und zu ihrem Widerspiel wird deutlich: Hasenclever, Steinbrück, Hübner, Kehren, Preyer, Schirmer, Lessing, Scheuren und Rethel vertreten eine neue Naturnähe mit dem besonderen Gefühlsgehalt der Schule, der auch im folgenden Kabinett fühlbar wird.



Eduard Steinbrück Bildnis Th. Hildebrandt

Zwei Plastikkabinette diesseits und jenseits des Ganges mit neuerer Groß- und Kleinplastik, von Blaeser bis Maillol, interpunktieren den Bildergang, der im rechten Flügel in neuer Saalfolge neues Leben erhält. Der erste Saal gehört den Großmeistern Achenbach, den Galeriewerken des Andreas und Oswald, die heute eine neue Hochschätzung erleben. Der ganze Abstand zwischen Skizze und Bild wird vor diesen großen Malwerken deutlich. Der folgende Raum gehört Oswald Achenbach und der Nachfolge: Hagen, Bochmann, Irmer, Oeder und den französisch beeinflußten Dücker und Burnier. Ein großer Saal — die deutsche Tribuna dieser Galerie — umfaßt köstliche Bilder deutscher Kunst: Feuerbach, Marées, Böcklin, Schider, Thoma, Trübner, Liebermann, Slevogt und Corinth in besten Erwerbungen. Auch der nächste Saal bringt deutsche Kunst von Scholderer, Sperl, Schuch, Schleich, Uhde, Munkacsy neben Klinger, Herbst, Buchholz u. a. Dann setzt wieder Düsseldorf ein mit te Peerdt (der in verschiedenen Räumen stilistisch aufgeteilt ist), Gerhard Janssen, Hermanns, Westendorp, Liesegang. Den neuen Deutschen ist ein Saal gewidmet mit Rohlfs, Marc, Macke, Paula Modersohn, Nauen, Nolde, Hofer, Kokoschka, Dix, Schrimpf. Der Sonderbund folgt mit Clarenbach, Deusser, Ophey, Schmurr und das junge Düsseldorf mit Kaufmann, Feigler, Bindel u. a. Hier geht es in die Kabinette von den Lebenden (te Peerdt, Adler, Gobiet, Hundt, Wollheim) zu den Toten (Dahlen, Seibels, Burnier, Achenbach, Volkhart, Bochmann, Kanoldt, Böcklin) zurück. In diesen Kabinetten sind köstliche Bildchen bewahrt, die bei dem beschränkten Platz das Erfreulichste bedeuten. Wie jedes Museum hat auch dieses eine »Kunst-

J. W. Schirmer Waldlandschaft mit Badenden

und Wunderkammer«, abgelegen über eine luftige Loggia erreichbar, auf leuchtendem Rot Riesenbilder der Historie, von denen nur Munkacsy erträglich ist.
Ein eigener Zugang führt in das ältere Hetjens-Museum hinunter, das, in sich abgeschlossen, neugeordnet und gegliedert, seine Schätze vor neuen Wandtönen reizvoll darbietet. Die Vitrinen der italienischen Majoliken, der spanisch-maurischen Fayencen, der Gläser und Porzellane werden in den Schatten gestellt von dem Hauptschatz dieser zu wenig bekannten Sammlung, von dem rheinischen Steinzeug. Was hier von den berühmten Töpferwaren der Werkstätten in Köln, Frechen, Raeren, Siegburg, Westerwald, in Schau- und Lehrsammlung gezeigt wird, ist gar nicht anzudeuten. Wer aber Koetschaus vortreffliches Buch über das rheinische Steinzeug kennt, weiß, daß hier eine Mustersammlung dieser Volks- und Gebrauchskunst mit Kenntnis, Liebe und Geduld zusamengebracht und bereichert wurde. In einem vorzüglichen Aufsatz der Koetschau-Festschrift hat neuerdings Max Sauerlandt alle erreichbaren Exemplare der nach England exportierten und dort durch Goldschmiede gefaßten rheinischen Steinzeuggefäße besprochen und wieder auf den besonderen Wert dieser einst berühmten Exportware hingewiesen. Für die Kenner und Sammler dieser rheinischen Steinzeugkunst wird und muß das Hetjens-Museum ein Anziehungspunkt und Studienplatz bleiben.
Wir kehren aus dem Obergeschoß des Museums in das Erdgeschoß zurück, und

Ferd. v. Olivier — Christus und Magdalena

C. F. Lessing — Landschaft

Otto Scholderer Küchenstilleben

finden im Südflügel eine besondere Überraschung: das neue Kupferstichkabinett. Da auch für diese Sammlung kein eigener Raum vorgesehen war, blieb nur eine Halle, die nun den Kupferstichsaal und den Beamtenraum mit der Handbibliothek aufnehmen konnte. Der freundliche, von beiden Längsseiten erhellte Studiensaal, der an seinen Tischen 25 Arbeitsplätze und in jedem der Schauschränke 120 Kasten hat, ist für wechselnde Ausstellungen mit Schauschränken, Schaupulten und Wechselrahmen geschmackvoll eingerichtet und beherbergt den Schatz der Neuerwerbungen, der besonders von Düsseldorfern, Nazarenern und Neudeutschen meisterliche Blätter bewahrt. Ein Buch, das der Kustode Horn über die Düsseldorfer Graphik des 18. Jahrhunderts im Druck hat, beweist uns, wieviel Neuland hier entdeckt und gesichert wurde. Auch die erste Ausstellung des Kupferstichkabinetts ist diesen allzu vergessenen Künstlern gewidmet. Von der reichen neugeschaffenen Handbibliothek war schon die Rede; es ist eine Freude, in diesen Räumen zu arbeiten. Zu guterletzt sei auch der Arbeitszimmer der Museumsbeamten gedacht. Diese Räume bringen schlicht und sachlich den neuen Geist einer zweckmäßigen Tätigkeit zum Ausdruck.

In dem neuen Kunstmuseum am Rhein herrscht neues Leben. Schon freuen sich Stadt und Provinz dieser großen Kunstschau. Gedruckte Führer sind in Vorbereitung, um den Rundgang ohne persönliche Führung zu leiten. Der Vortragssaal ist noch unfertig, auch wird der Zukunftsraum vermißt, den jedes wachsende Museum haben muß, und man frägt sich, wie das werden soll, wenn nicht gern Gesehenes oder Entbehrliches magaziniert werden soll. Nicht nur der Lebende, auch der Tote verlangt sein Recht; doch was wäre ohne Wenn und Aber! Wir wollen uns freuen, daß man jetzt doppelten Grund hat, in Düsseldorf Halt zu machen und in dem neuen Kunstmuseum den bekannten unermüdlichen Direktor und seine treuen Helfer zu begrüßen und die neubelebten Kunstschätze zu genießen.

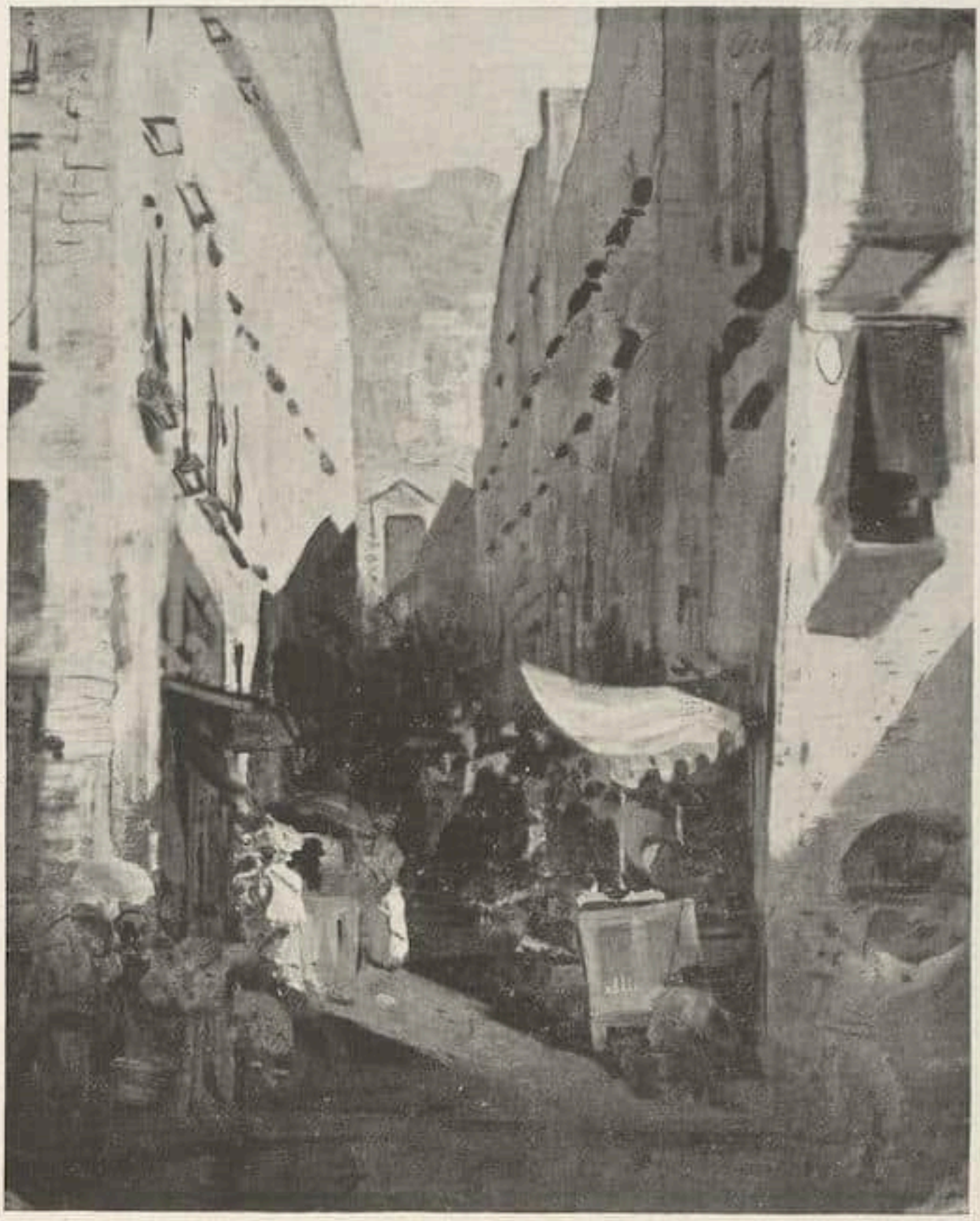
ALTE DÜSSELDORFER IM KUPFERSTICHKABINETT DES STÄDTISCHEN KUNSTMUSEUMS

VON PAUL HORN

Das Kupferstichkabinett des Städtischen Kunstmuseums ist für Düsseldorf eine Neueinrichtung. Bis zur Berufung von Karl Koetschau im Jahre 1913 war Graphik vom Sammelprogramm ausgeschlossen. Leider auch Aquarelle und Zeichnungen. Die städtischen Kunstsammlungen bestanden aus rund 400 Gemälden, den Aquarellkopien nach italienischen Malereien von Ramboux und verschwindend wenig Plastik.

Wer von diesem Status quo ausgeht, wird seine Erwartungen nicht hoch spannen. Was sich in 15 Jahren, selbst mit einem guten Etat, für eine graphische Sammlung erreichen läßt, darüber sind sich wohl die meisten Museumsdirektoren im klaren. Nun war aber die Hälfte dieser Zeit noch durch Krieg und Inflation gestört. Es galt also, sich zu beschränken, bei den Hauptmeistern früherer Jahrhunderte auf Vollständigkeit zu verzichten und nur charakteristische Proben ihrer Kunst in guten Drukken und bestem Erhaltungszustand zu erwerben, im übrigen aber das Sammelgebiet des Kupferstichkabinetts dem der Gemäldesammlung anzugleichen. Demnach war das Hauptgewicht auf das 19. Jahrhundert zu legen. Daß hier noch etwas zu erreichen war, davon zeugt der Sammlungsbestand. Das Kabinett besitzt heute nicht nur — was man von einer Düsseldorfer Sammlung wohl ohne weiteres erwarten kann — eine rei-

Charles Frederik Ulrich — Nähende Frau. 1889
Kunstmuseum der Stadt Düsseldorf



Oswald Achenbach — Süditalienische Straße. Ölstudie
Kunstmuseum der Stadt Düsseldorf

che Sammlung von Aquarellen und Zeichnungen der Düsseldorfer Schule des 19. Jahrhunderts, sondern auch zahlreiche und interessante Arbeiten der Romantiker und Nazarener sowie gute Druckgraphik der deutschen Impressionisten. Sodann fiel der Museumsleitung noch eine besondere Aufgabe zu: eine Sammlung Düsseldorfer Druckgraphik.

Was lag näher, als die erste Ausstellung im neu eingerichteten Kabinett den Düsseldorfer Stechern des 18. Jahrhunderts zu widmen? Und hier zeigt sich, daß diese Sammeltätigkeit besonders lohnend war. Selbst der Graphikkenner erlebt in dieser Ausstellung Überraschungen.

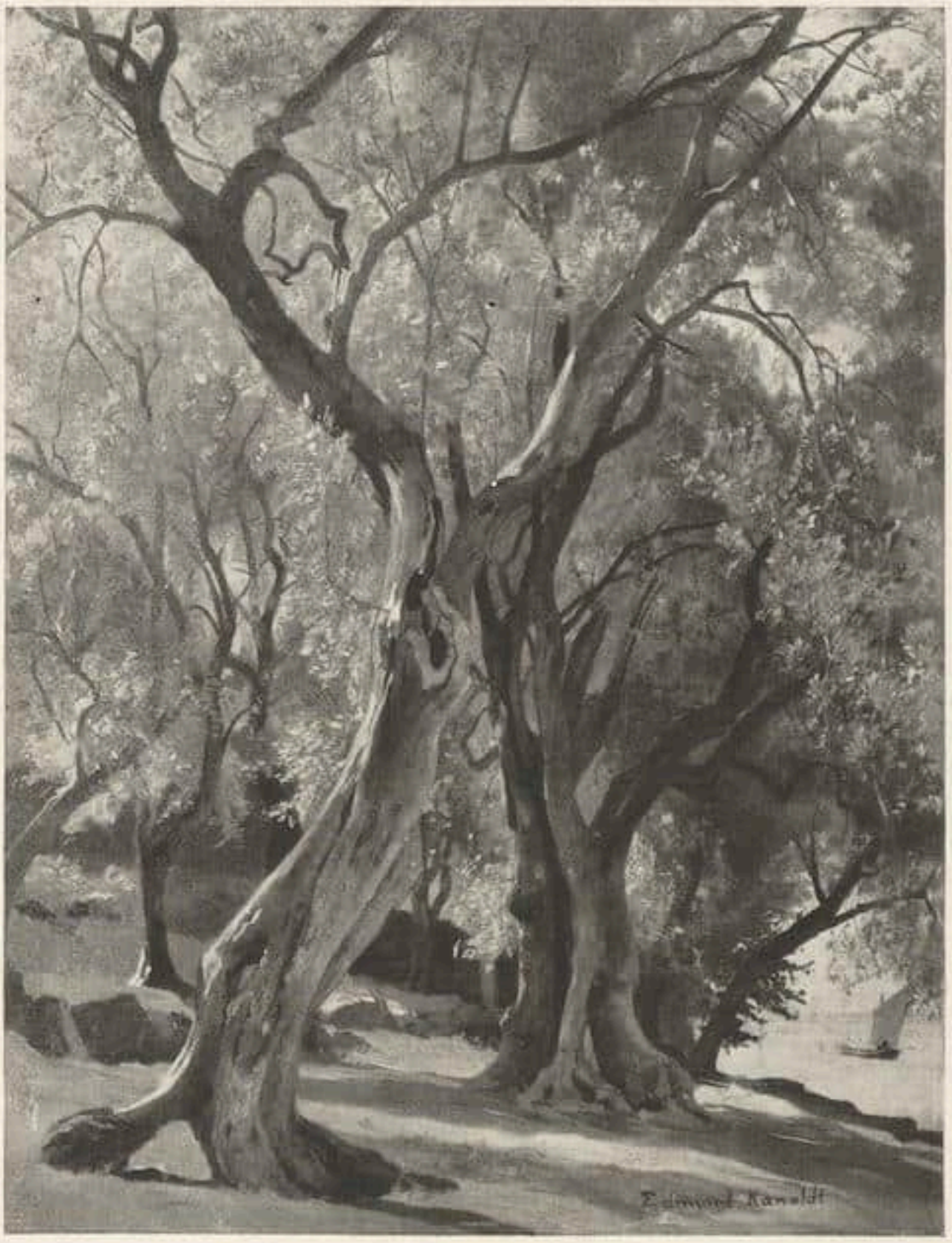
Die hervorragendste Erscheinung ist Johann Gerhard Huck, geboren 1758 in Düsseldorf. Seine Stärke lag auf dem Gebiete des geschabten Porträts. Hier übertrifft er nicht nur die deutschen Schabkünstler, sondern er erreicht auch die führenden Engländer seiner Zeit. Mit seinen Bildnissen von Klopstock, Charles James Fox, Justus Möser und dem General Hammerstein, die hier in

Ludwig Knaus Dame mit rotem Schlips
Kunstmuseum der Stadt Düsseldorf

ausgezeichneten Drucken vertreten sind, gehört er in die allererste Reihe. Huck war einer der ersten Schüler der alten kurfürstlichen Akademie, die er 1773 bezogen hat. Wahrscheinlich wollte er Maler werden. Das Provinzialmuseum in Bonn besitzt ein frühes Gemälde unseres Künstlers aus dem Jahre 1777, »Familie eines Unbekannten, die sich zu einem kleinen Hauskonzert vereinigt hat«, Nr. 191a des neuen Kataloges der Gemäldegalerie von Walter Cohen, das einem reifen Maler zur Ehre gereichen würde.

Im Jahre 1782 ging Huck nach England, um sich bei Valentin Green als Schabkünstler auszubilden. Welche Wertschätzung er hier erfahren hat, beweist

der Umstand, daß nicht nur die Kollegen in Greens Werkstatt, sondern auch der Meister selber nach seinen Arbeiten kopierten. Eine schöne farbige Zeichnung einer vornehmen Dame, die hier ausgestellt ist, macht diese Wertschätzung verständlich. Eigenartig bleibt, daß der Künstler, der seinen Kollegen die originellsten Kompositionen als Vorlage lieferte, für seine Schabkunstblätter gern die Werke anderer Meister benutzte. Wie er sich auf die Übersetzung in Schwarzweiß verstand, davon ist »Der Wasserfall« nach Ruisdael ein glänzender Beweis. Das wunderschöne Blatt ist aber zugleich auch ein Beweis dafür, daß die mechanographische Reproduktion, selbst in ihren höchsten Leistungen, von den Reproduktionsstichen dieser Art immer weit entfernt bleiben wird. Das wäre überflüssig zu sagen, wenn nicht immer wieder der Versuch gemacht würde, die mechanische Reproduktion über den guten Reproduktionsstich zu stellen. Bei ersterer handelt es sich um ein mit den Mitteln der Optik hervorgebrachtes Erzeugnis, beim Reproduktionsstich um die Interpretation eines



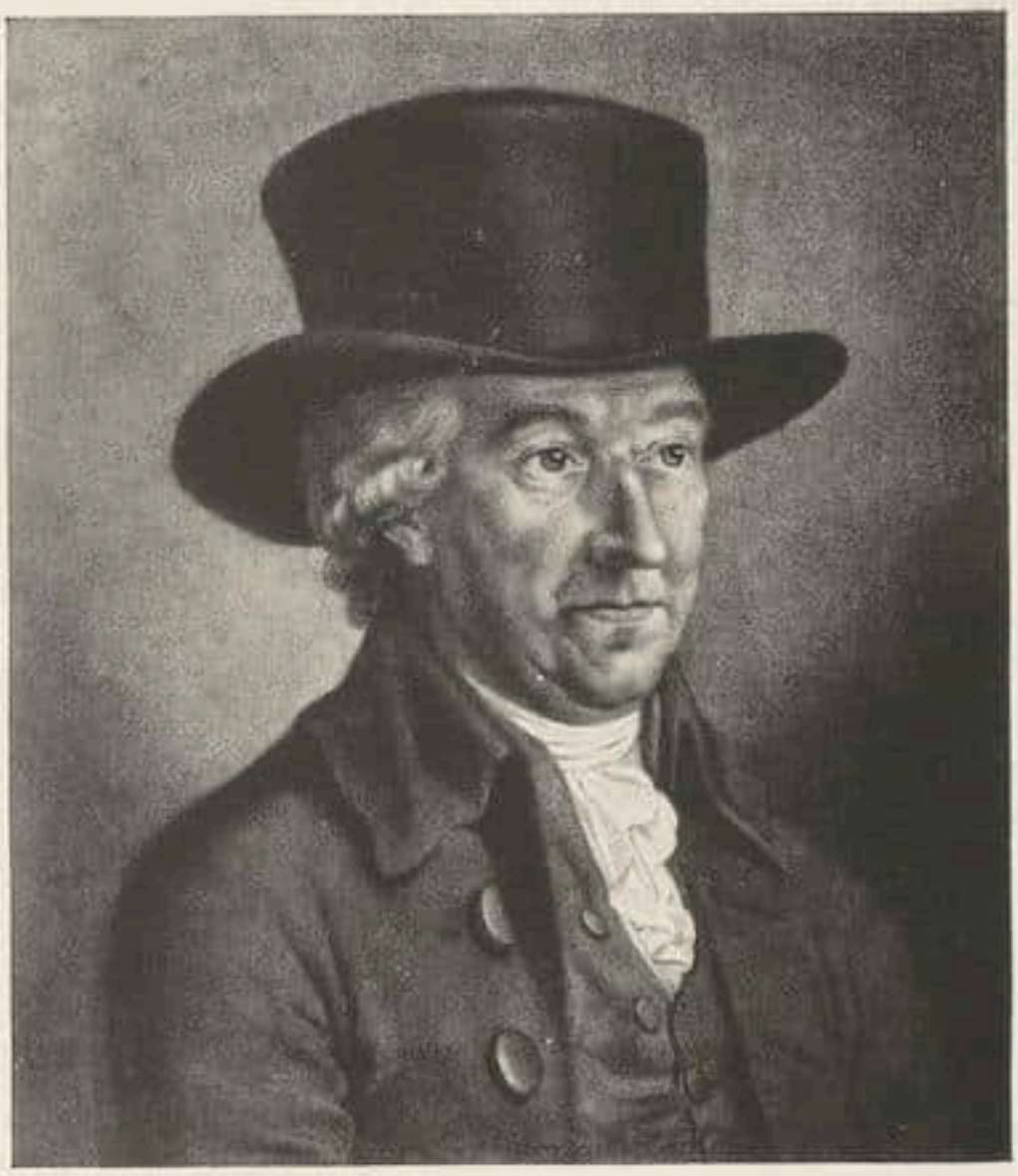
Edmund Kanoldt. Olivenhain bei Torbole am Gardasee. Oktober 1883
Kunstmuseum der Stadt Düsseldorf

Kunstwerkes durch ein Temperament.
Während es für die Qualität von Hucks Arbeiten gleichgültig blieb, ob er nach eigenem oder fremdem Entwurf arbeitete, ist Johann Joseph Freidhof ein rein nachschaffender Künstler. Aber auch er hat Höchstleistungen aufzuweisen. Beispielsweise würden die beiden ausgestellten farbigen Blätter »Der Sandwagen« und »Der Heuwagen« nach Kobell sich neben den besten französischen Farbstichen des 18. Jahrhunderts behaupten. Auch das schöne Bildnis Pestalozzis ist eine außergewöhnliche Leistung, bei der man es verstehen kann, daß Goethe soweit ging, Freidhofs Arbeiten über die von Huck zu stellen.

Joh. Gerh. Huck — Charles James Fox

Bekannter als Huck und Freidhof ist Carl Christoph Ernst Hess, geboren 1755 in Darmstadt, der Urvater der Münchner Künstlerfamilie. Von seinen Radierungen ist u. a. das schöne Blatt »Der Quacksalber« nach Gerard Dou ausgestellt und einige seiner feinen Kalenderkupfer, die etwas von der guten Tradition Salomon Gessners haben. In seinen Linienstichen, zu denen als Hauptblatt »Maximilian Joseph I. von Bayern« gehört, zeigt sich schon leicht die Erstarrung der Konvention, die bei Wille in Paris ihren Ausgangspunkt hat.
Eine interessante Erscheinung ist der Architekt Abel Schlicht mit Aquatintablättern, für die jetzt unsere Wertschätzung wieder erwacht.
Am stärksten ist Johann Joseph Langenhöffel in der Ausstellung vertreten. Er war 1751 in Düsseldorf geboren. Langenhöffel, der eine geradezu glänzende Laufbahn hinter sich hatte, ist von der Kunstgeschichte schlecht behandelt worden. Wenn er sich auch mit seinen Crayonstichen und mit seinen gesrichelten Radierungen in der Art Lafages nicht über die zeitgenössische Produktion erhebt, so hat er doch Blätter wie das hier gezeigte »Pan und Nymphen« geschaffen, die eine durchaus selbständige schöpferische Kraft verraten.
Der hier zur Verfügung stehende Raum erlaubt es nicht, auf alle ausgestellten Arbeiten einzugehen. Kurz erwähnt seien daher nur die Blätter von Moritz Kellerhoven, J. H. Lips, J. G. Pflugfelder, Heinrich Schmitz, Thelott und ein ganz ausgezeichneter Stich »Hl. Familie« des später in England tätigen Lawrence Cosse nach Andrea del Sarto. Cosse wird als ein Onkel des Peter Cornelius angenommen, dessen Mutter eine geborene Cosse war. Beweise für diese Verwandtschaft haben sich leider nicht erbringen lassen.

Von den genannten Stechern verdient Ernst Thelott noch einige Worte. Er entstammte einer alten Augsburger Goldschmiede- und Kupferstecherfamilie. Auch er hatte sich in England weitergebildet. Im Jahre 1790 wurde er Mitglied der Düsseldorfer Akademie, 1803 Professor. Sein Werk ist sehr umfangreich und ungleichmäßig. Neben hochkultivierten Arbeiten befinden sich ganz unkünstlerische. Aber man darf bei der Beurteilung von Thelotts Werk nicht vergessen, daß er jahrzehntelang in dem durch Krieg und wirtschaftliche Nöte bedrängten Düsseldorf lebte. Wenn auch die Kunstakademie rechtmäßig nicht aufgehoben war, so bestand sie in Wirklichkeit jahrelang nur aus Meister Thelott und dem Akademieinspektor Lambert Cornelius, dem Onkel des Peter. Das übrige Lehrerkollegium war der kurfürstlichen Galerie im Jahre 1806 nach München gefolgt, und das künstlerische Leben in Düsseldorf war ganz erstorben. Bei der Neugründung der preußischen Akademie bekam Thelott zwar die Professur für Kupferstich; doch war es diesem Repräsentanten einer überlebten Epoche nicht möglich, auf die ganz anders geartete junge Generation Einfluß zu gewinnen. Die Jungen um Joseph Keller herum lehnten den alten Herrn nicht nur als Lehrer ab, sondern sie ließen auch die reifen Arbeiten seiner Frühzeit, mit denen dem Künstler ein Platz in der Geschichte des deutschen Kupferstiches gebührt, nicht mehr gelten.



Joh. Gerh. Huck — Justus Möser

Max Peiffer-Watenpuhl — Stilleben

DEUTSCHE KUNST DÜSSELDORF 1928

VON WALTER COHEN

Von vielen berufenen Kritikern enthusiastisch belobt, von anderen nicht minder befugten mit ätzender Schärfe abgelehnt, bedarf diese Ausstellung einer Erklärung ihres Zustandekommens. Sie strebt bewußt eine Reform des Ausstellungswesens an. Unter keinen Umständen wollte der fortschrittliche Teil der Düsseldorfer Künstlerschaft erneut die Kosten einer künstlerischen Niederlage tragen, wie sie, trotz glänzendem wirtschaftlichen Erfolge, auf der Kunstausstellung des Jahres 1926 innerhalb der Gesolei erlebt wurde. Die Geister schieden sich nicht nur infolge verschiedener Kunstrichtungen, sondern auch auf Grund von Weltanschauungs- und Kulturfragen. Nur dies allein kann die Heftigkeit der das Jahr der Vorbereitung 1927 erfüllenden Kämpfe erklären, die schließlich sogar zu einem noch unentschiedenen Prozesse der älteren Künstlerschaft gegen die Stadt Düsseldorf wegen Überlassung des Kunstpalastes führten.

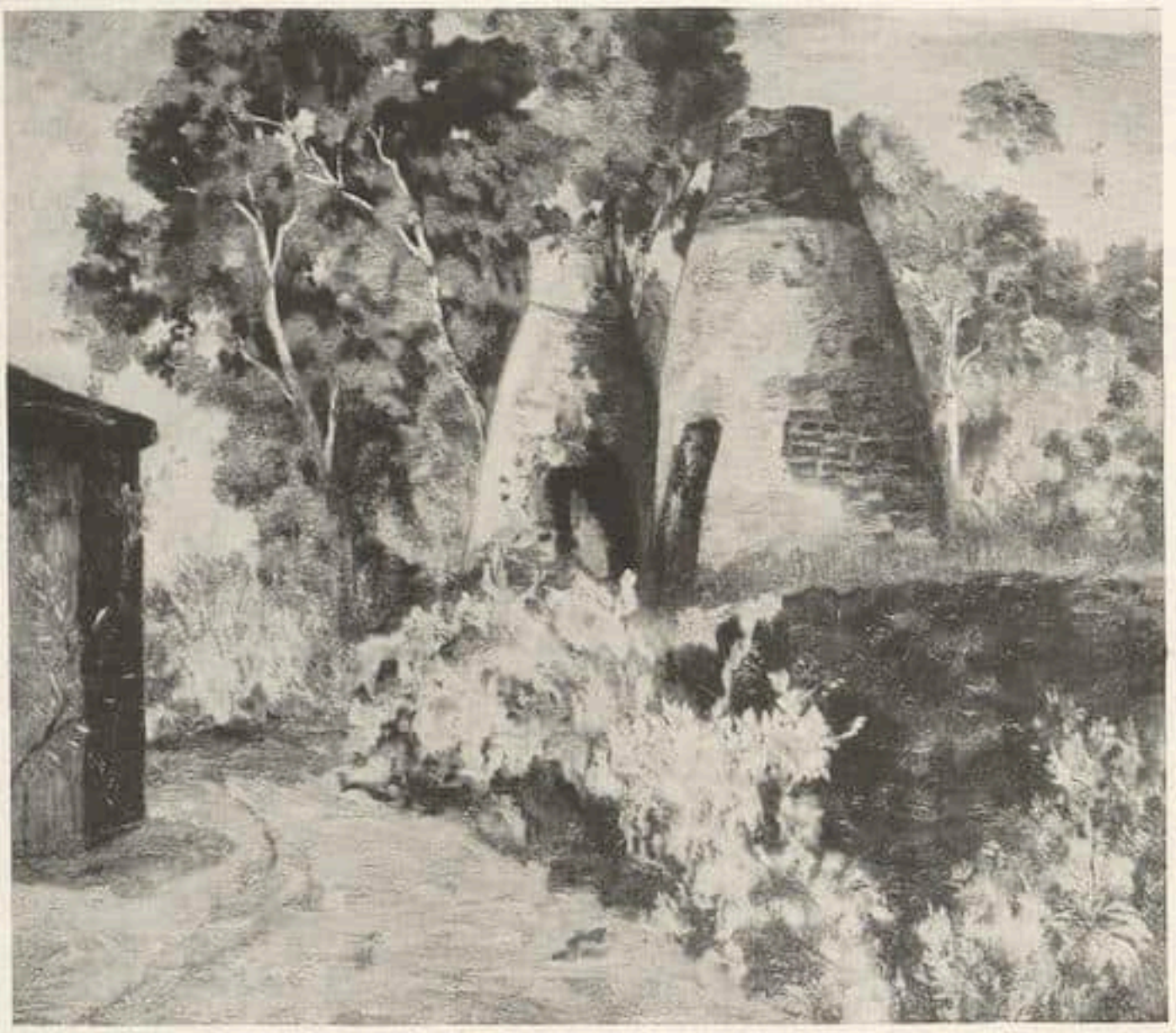
Die 1928 den Sieg davontrugen, verkündeten laut das Evangelium der Qualität. Während noch 1926 nicht einmal eine Gesamtjury zustandegekommen war, die einzelnen Künstlergruppen vielmehr einzeln juriert wurden und in Sonderräumen ausstellten, sollte diesmal jedes Parteiwesen aufs Strengste vermieden, nur das künstlerisch Wertvolle ausgestellt werden. Und es wurden endlich wieder, nach recht langer Zeit künstlerischer Inzucht, die nur der durch den Akademiedirektor Walter Kaesbach durchgeführte moderne Teil der Jubiläumsausstellung von 1925 unterbrochen hatte, die Künstler von ganz Deutschland zur Beteiligung herangezogen. Die auswärtigen lud man ein, nachdem sehr gewissen-

Bernard Gaertner. Häusergruppe in Assuan (Ägypten)

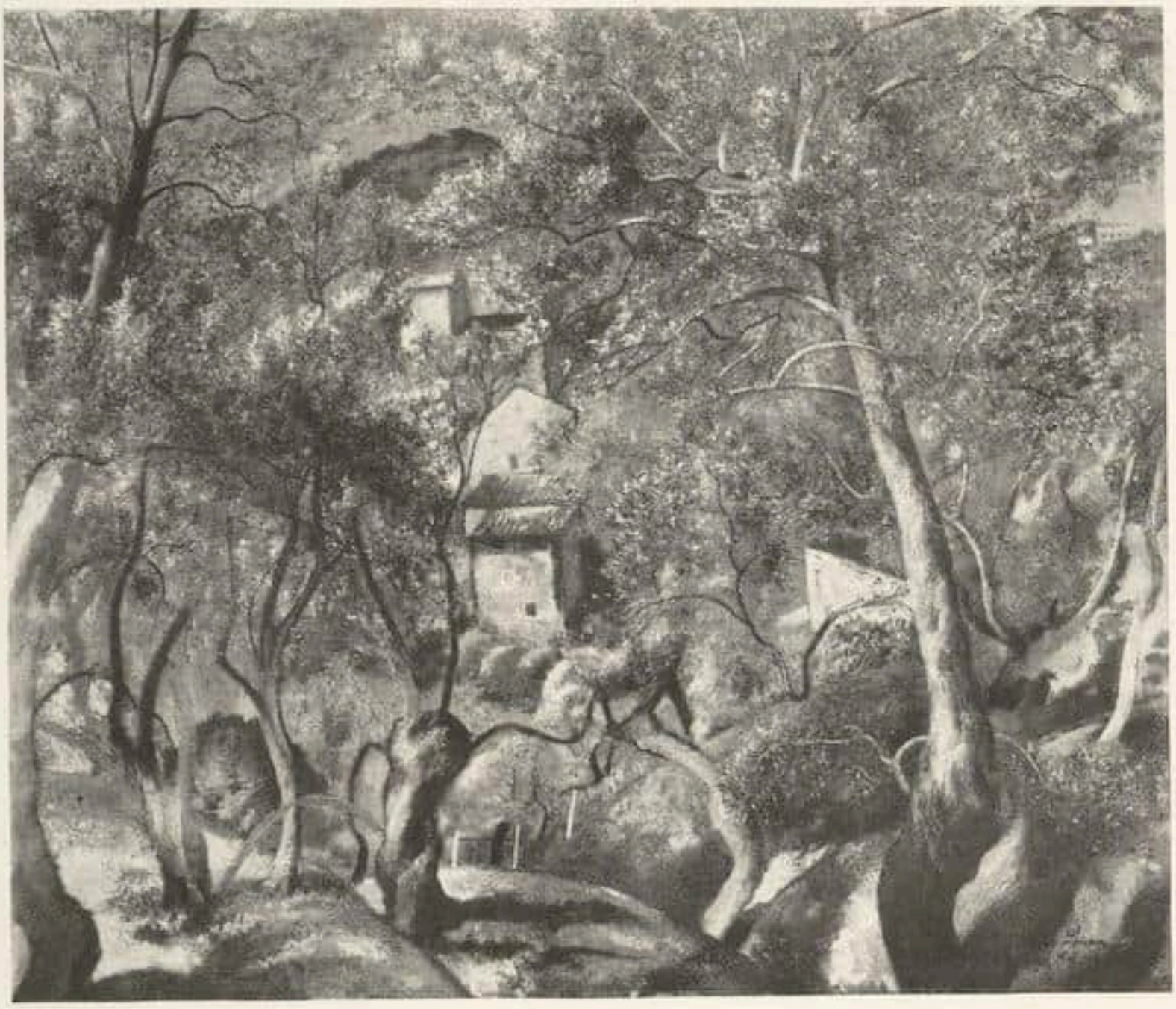
haft durchgeführte Atelier- und Ausstellungsbesuche des neuen Ausstellungsvorstandes, bestehend aus dem Bildhauer Knubel und den Malern Kaufmann und Schmurr, vorangegangen waren; die Düsseldorfer Künstler hatten sich einer Gesamtjury zu unterwerfen, der außer den genannten Führern u. a. noch Clarenbach, Ophey, Gessner und der Bildhauer Langer, von Architekten Breuhaus, Fahrenkamp und Wach angehörten.

Es ist charakteristisch für die veränderte Situation des rheinischen Kunstlebens, daß an eine internationale Veranstaltung, wie sie noch 1927 in Hamburg, im Jahre vorher in Dresden stattfand, gar nicht gedacht werden konnte. Die Zeiten des Sonderbundes, dem doch mehrere der oben genannten Künstler angehört hatten, scheinen endgültig der Vergangenheit anzugehören. Dieses »deutsche Programm« konnte nur ins Deutschschweizerische und Österreichische, dazu in recht bescheidenem Umfange, ausgebaut werden. Trotz dieser gewollten Beschränkung wurde Gelegenheit gegeben, den Kunstfreunden des Westens eine Fülle von Begabungen vorzuführen, die erst in den letzten Jahren in Berlin, Dresden, München und in den anderen Kunstzentren die Beachtung erzwungen hatten.

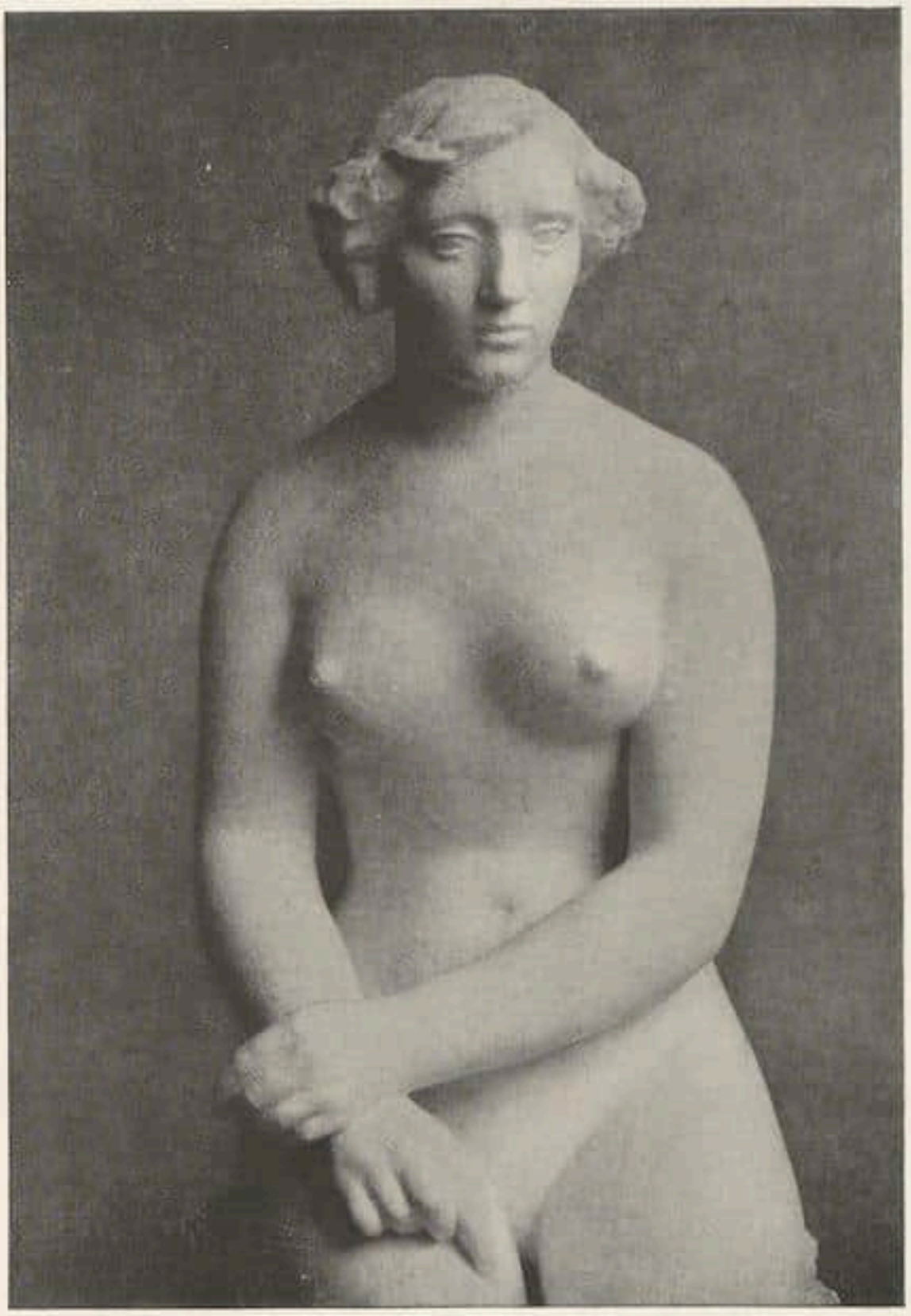
Indem die Ausstellungsleitung in dieser fast übergroßen Ausstellung Ehrensäle und ähnliche Unterbrechungen der Bilderwände vermied, zugleich im Gegensatze zu der gleichzeitigen Veranstaltung der Stadt Nürnberg auch auf die so instruktive Anordnung nach Kunststädten verzichtete, wurde ein demokratisches Hängeprinzip angewandt, dessen folgerichtige Durchführung durchaus anerkannt werden muß. Dem Besucher allerdings, der nicht nur genießen, sondern sich auch unterrichten will, wird die Arbeit und nicht selten auch der Genuß erschwert. Wenn neben einem allerdings schwachen Bilde Liebermanns ausgerechnet ein Samberger aufgehängt wurde, so ist Erschrecken doch wohl eher am Platze als Schadenfreude. Es ist alles, was wir in Düsseldorf sehen, sehr eben und sehr nivelliert; aber beraubte man sich nicht selbst der besten Wirkungsmöglichkeiten, indem man aus einer Überspannung jenes kunstdemokratischen Wollens



Julius Bretz — Kalkofen



Ulrich Leman — Spanisches Dorf



Arnold Breker Sitzende (Teilstück)

Mit Genehmigung der Galerie Flechtheim, Berlin

heraus Zusammengehörendes auseinanderriß und etwa, um ein einziges Beispiel zu nennen, fünf Gemälde Karl Hofers in fünf weit auseinanderliegenden Räumen unterbrachte? Lediglich in zweien der Bilder- und Skulpturensäle wurde eine einheitliche Wirkung hervorgebracht, dort, wo man Gemälde von Kirchner, Schmidt-Rottluff, Feininger, Beckmann und verwandten Künstlern zusammenhängte und dort, wo Klee, Kandinsky, der Kölner Hoerle und Plastik von Belling, Garbe, Hans Wissel (Köln) und Erich Kuhn (Düsseldorf) sich zusammenfanden. Düsseldorf und das übrige Rheinland schneiden, hat man seine disiecta membra sich zusammengesucht, nicht übel ab, obschon einige seiner stärksten Könner, Nauen und Campendonk von den Älteren, Bindel, Patt, Schreiner und Stermann von den Jungen, leider abseits standen. Man findet hier viel Spätimpressionistisches, wie die sehr gekonnten Landschaften aus dem heutigen Ägypten von Bernard Gaertner, die persönlich gefärbte, gelegentlich nur zu dünne Malweise Ludwig ten Hompels, ferner Bells und Gobiets stets geschmackvolle Landschafterei. Erstaunlich gut schneidet die spröde, aber aller Ateliergewohnheit ferne Malerei von Julius Bretz, einem aus der alten Sonderbundtruppe, ab. Daß er schon seit vielen Jahren nicht mehr in Düsseldorf lebt, sondern abseits von allem »Kunstleben« im Siebengebirge, ist seiner Kunst augenscheinlich ebenso gut bekommen wie dem jüngeren Kölner F. M. Jansen die selbstgewählte Einsamkeit im Tale der Sieg. Als starke, schon bekannte Begabungen seien Adler, de Haer, Hundt und Lahs hervorgehoben. Überraschend tritt dagegen Ulrich Leman nach manchem vergeblichen Anlauf mit persönlich gesehenen, in den Abwandlungen des Grün feinfühligen Landschaften (»Spanisches Dorf«) hervor. In Werner Gilles und Robert Pudlich, die zuerst durch die Ausstellungen der in Düssel-

Bernhard Sopher — Knöchelspielerin. Rückenansicht

dorf domizilierten »Vereinigung für junge Kunst« bekannt wurden, besitzt das Rheinland zwei Begabungen, die Hoffnungen erwecken, während der in Essen an Alfred Fischers Kunstgewerbeschule als Lehrer wirkende Maler Max Peiffer-Watenpuhl, der vom Bauhause herkommt, sie bereits erfüllt hat. Mit seinem Bildnis des Malers Gilles ist Kaufmann einen tüchtigen Schritt vorwärtsgekommen. Wozu noch viele Namen nennen? Der rheinische Teil der Ausstellung bestätigt, daß es mit der ehemaligen Isolierung Düsseldorfs vorbei ist, und wenn von den Älteren auch nur te Peerdt, Peter Philippi, Schüz, Stern und Liesegang teilgenommen haben — die übrigen findet man in der Kunstausstellung der »Pressa« zu Köln wieder — so ist an diesem Ergebnis kaum zu rütteln.

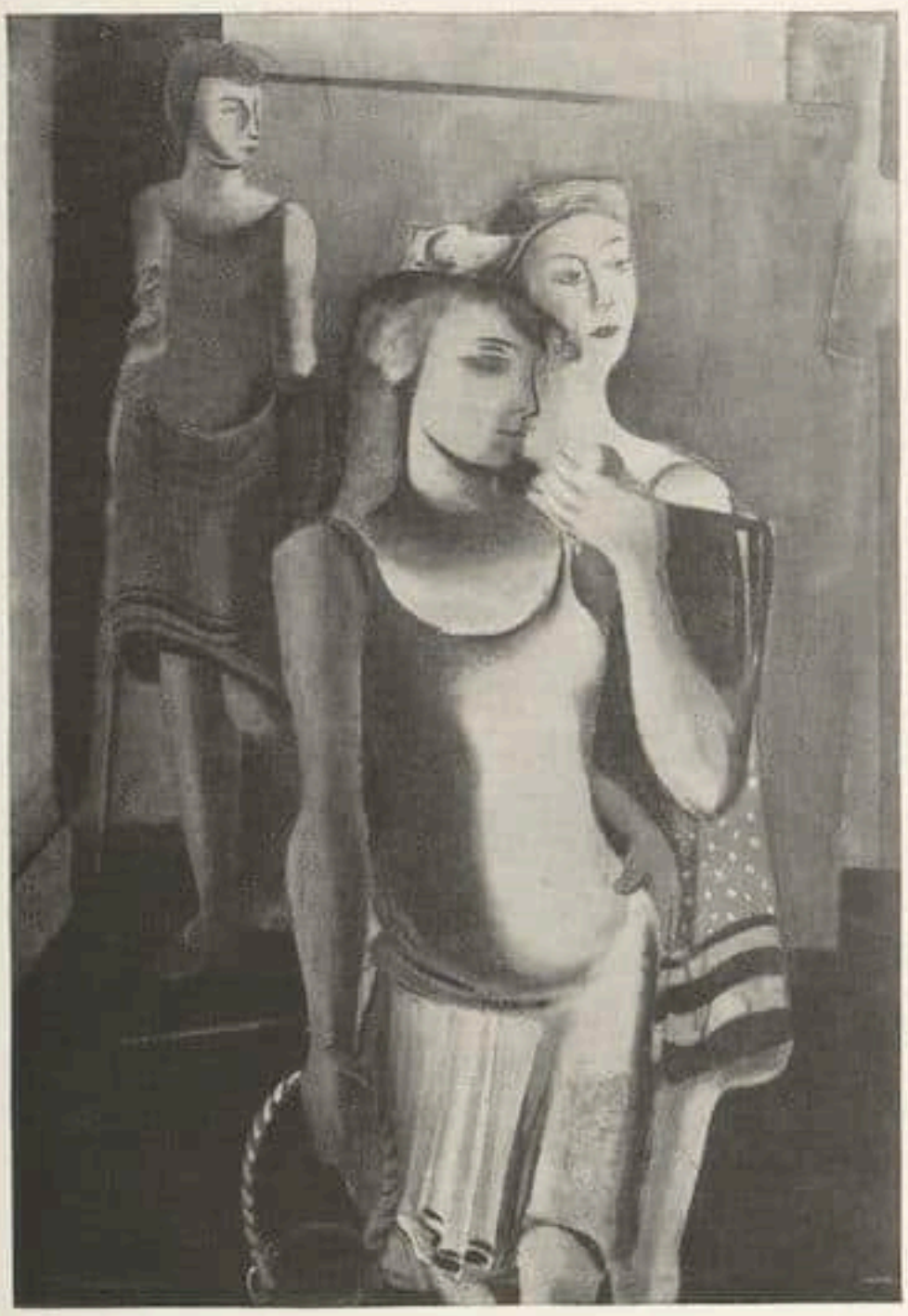
Ein Wort verdient noch die Plastik, die in Düsseldorf stets einen schweren Stand hatte. Leider hat man keine besonderen Skulpturensäle eingerichtet, denen man durch die heute so gerne gesehenen Bildhauerzeichnungen eine gewisse Abrundung hätte geben können, vielmehr verteilte man alles Plastische dekorativ in den Bildersälen, wo es nicht immer die ihm gebührende Beachtung findet. Zu den schon bekannten Bildhauern Gottschalk, Knubel, Langer, Netzer und Sopher treten diesmal Breker, Horadam, Kuhn, Rübsam, Schwippert und Sommer. Mit Freuden bemerkt man, daß sowohl der alte Akademismus naturalistischer Prägung als auch der neue, der sich einseitig an Maillol orientierte,

im Abbau begriffen sind. Arnold Brekers »Sitzende« — das Original befindet sich inmitten ausgedehnter Gartenanlagen beim Hause eines Düsseldorfer Kunstsammlers — ist wohl das Stärkste, was hier geboten wird.
Aus dem übrigen Deutschland fehlt kaum ein Name, der in den letzten Jahren Aufmerksamkeit erregte. Das Geschick, mit dem man etwa aus München das Versprechende, noch nicht vom Glaspalast Aufgesaugte, von Steppes bis Glette, herausfand, verdient große Anerkennung. Einigen Enttäuschungen begegnen wir gegenüber manchen Erscheinungen aus dem nördlichen und östlichen Deutschland. Durchweg ist die Bildform stark, gehämmert, wo sie im Westen nur beklopft wird. Aber das Malerische? Glaubt man sich nicht manchmal in die Zeiten des Cornelius zurückversetzt, wo gut zu malen ein Staatsverbrechen schien? So achtbar etwa die Bilder von Ernst Fritsch und A. W. Dressler in Berlin oder Otto Griebel in Dresden im Schwarzweiß-Klischee erscheinen, so wenig genügt die malerische Oberfläche den Ansprüchen, die man heute, nachdem Pseudoexpressionismus und die meist mißverstandene neue Sachlichkeit sich ausgetobt haben, stellen darf. Die alte Garde der Kirchner, Heckel, Feininger, dieser ganz besonders, Klee und selbst der unermüdliche Rohlfs schneidet hier bedeutend besser ab. Leider enttäuscht auch Otto Dix, dessen »Familienbild« wie ein Beitrag zum Dürer-Jubiläum erscheint. Es zeigt sich auch hier, daß man einen überzeugenden Querschnitt durch heutiges Kunstschaffen nur bieten kann, wenn man sich nicht eigensinnig auf die neueste und allerneueste Produktion versteift, sondern von jedem Künstler das Bestgelungene heranholt. So war es auf der Internationalen Kunstausstellung in Zürich 1925, deren deutsche Abteilung dank den Bemühungen Wilhelm Wartmanns, des Direktors des dortigen Kunsthauses, trotz ihrer räumlichen Beschränkung wohl das Beste war, was nach dem Kriege an einer Zusammenfassung des heutigen deutschen Kunstschaffens geboten worden ist.

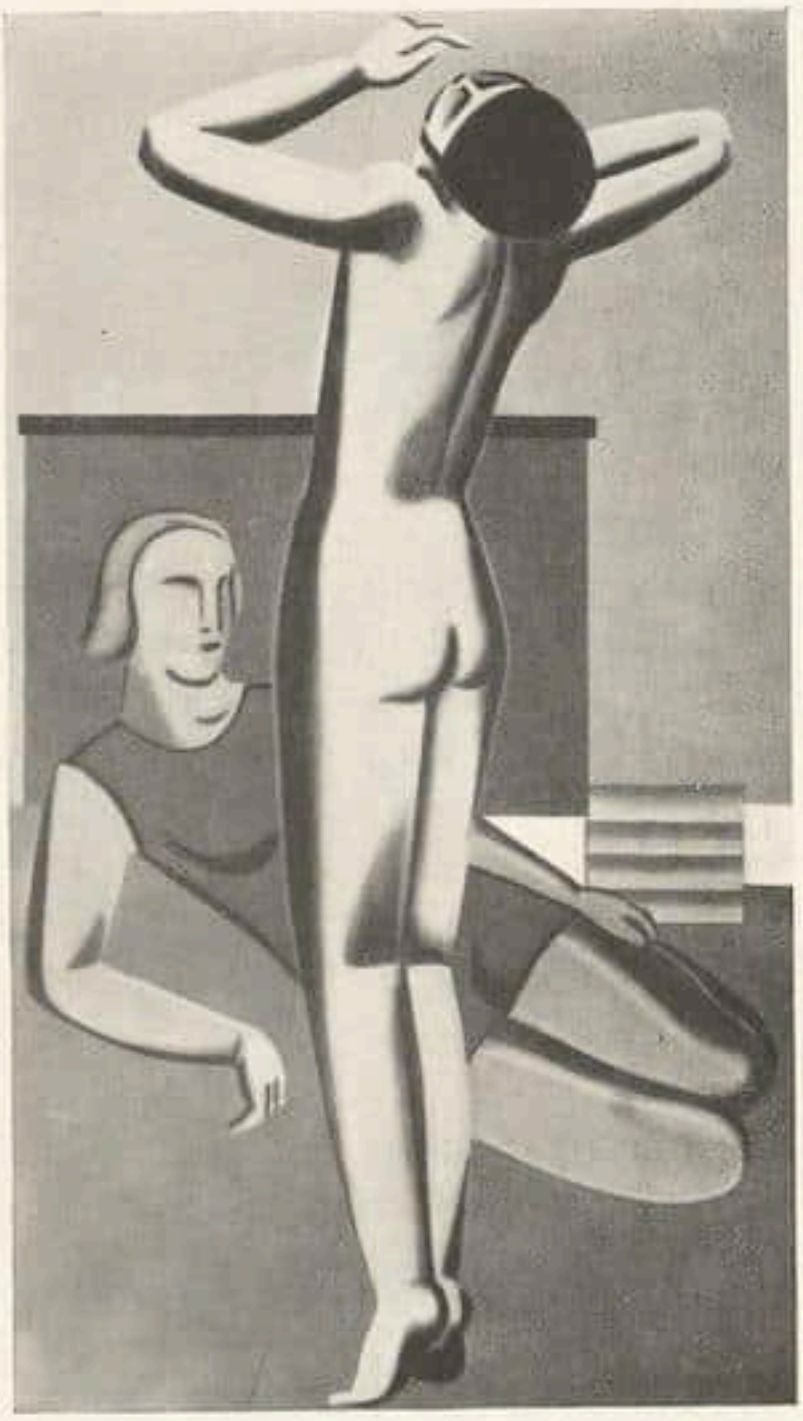
Albert Kohler — Großes Stilleben

Von neuen Namen seien die von Xaver Fuhr in Mannheim, der persönlich gesehene und geistreich durchgeführte Land-

Jankel Adler — Soldaten



Hans Spiegel — Artistenkinder

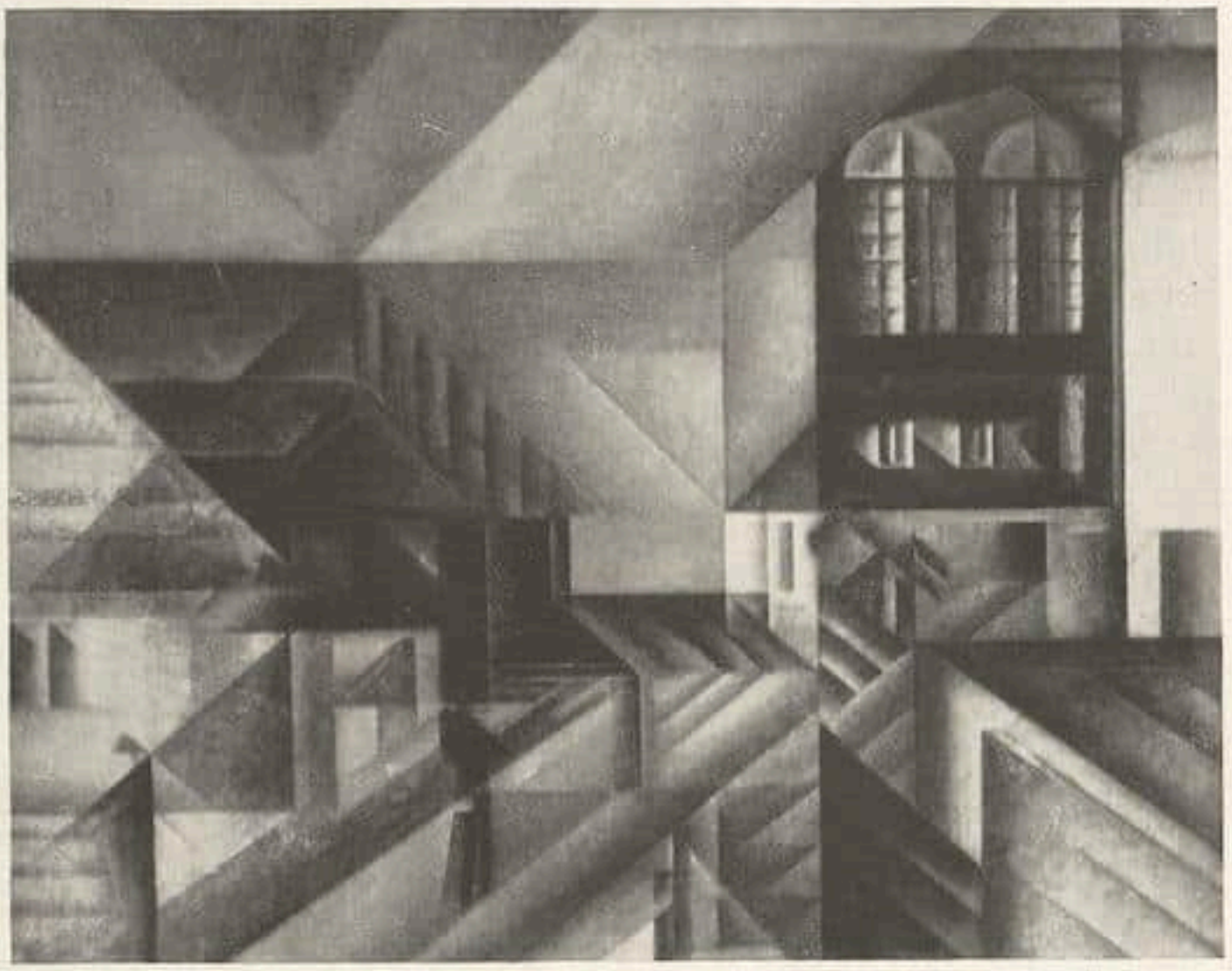


Willy Baumeister — Rückenakt mit roter Mütze

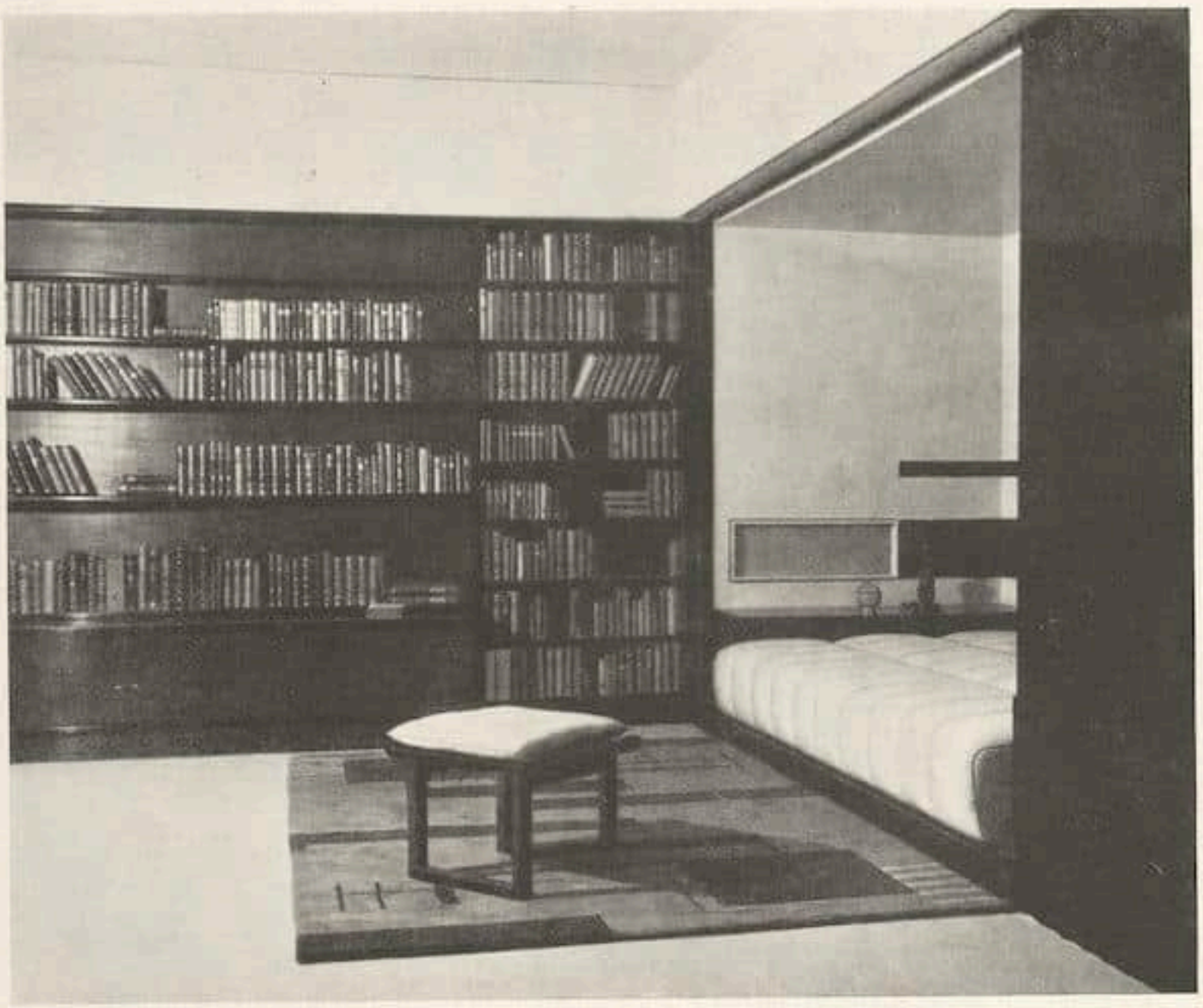
Ludwig ten Hompel Bildnis Professor Sioli

schaften zeigt und von Hans Spiegel in Stuttgart (»Artistenkinder«) besonders hervorgehoben. Der geschmackvolle Kolorismus des Schweizers Albert Kohler in Ascona ist neulich bereits gelegentlich einer Ausstellung bei Karl Nierendorf in Berlin gerühmt worden.

Eine Raumkunstabteilung von ziemlich großer Ausdehnung ist der Ausstellung angegliedert worden, aber es scheint, daß die Straffheit der Leitung, die den Bildersälen durchaus zugute gekommen ist, hier nachgelassen hat. Neben führenden Künstlerpersönlichkeiten — bemerkt sei nebenbei, daß die Räume von Peter Behrens, Else Oppler-Legband, Bruno Paul u. a. Mitte Juni noch nicht fertiggestellt waren, ist doch allzuviel von Kunstgewerblern herangezogen worden, deren Schöpfungen man in jedem besseren Möbelhause begegnen kann. Diese Nachbarschaft der Innenarchitektur hätte den Malern gefährlich werden können, wenn man so mutig wie in Stuttgart 1927 Neuland betreten und die neuen Möglichkeiten des Wohnhausbaus in der Zeit der Siedlungen und der durch die sozialen Verhältnisse erzwungenen Sparsamkeit zur Darstellung gebracht hätte. Statt dessen herrscht ein oft aufreizender Luxus, eine Freude am Spielerischen und Verspielten, die nicht einmal durch den besonderen Hang des Rheinländers nach festlicher Form der Lebensgestaltung ihre Rechtfertigung findet. Natürlich wäre es verfehlt, durchaus die Berechtigung eines Luxus zu leugnen, wie er in vielen der hier ausgestellten Räume immerhin mit großem Geschmack durchgeführt wurde, aber daß mit ganz geringen Ausnahmen, zu denen die geglückte Einrichtung eines Mitropa-Speisewagens durch den Düsseldorfer Architekten Karl Wach gehört, allen jenen Problemen aus dem Wege gegangen wurde, darf bedauert werden. — Das Zimmer eines Bibliophilen von Alfred Fischer-Essen ist wirklich »Raum«, nicht nur Kunstgewerbe. Gewollte Zurückhaltung und männliche Beherrschtheit, dazu eine vorzügliche Farbenwahl, zeichnen diesen Innenraum eines Baukünstlers aus, der auf dem Gebiete des Industriebaues schon lange führend ist. Von dem sehr begabten, aber gelegentlich allzu kapriziösen Düsseldorfer F. A. Breuhaus überzeugt der mit geringen Mitteln sehr fein durchgeführte Erholungsraum



Lyonel Feininger — Kirche



Alfred Fischer-Essen — Zimmer eines Bibliophilen

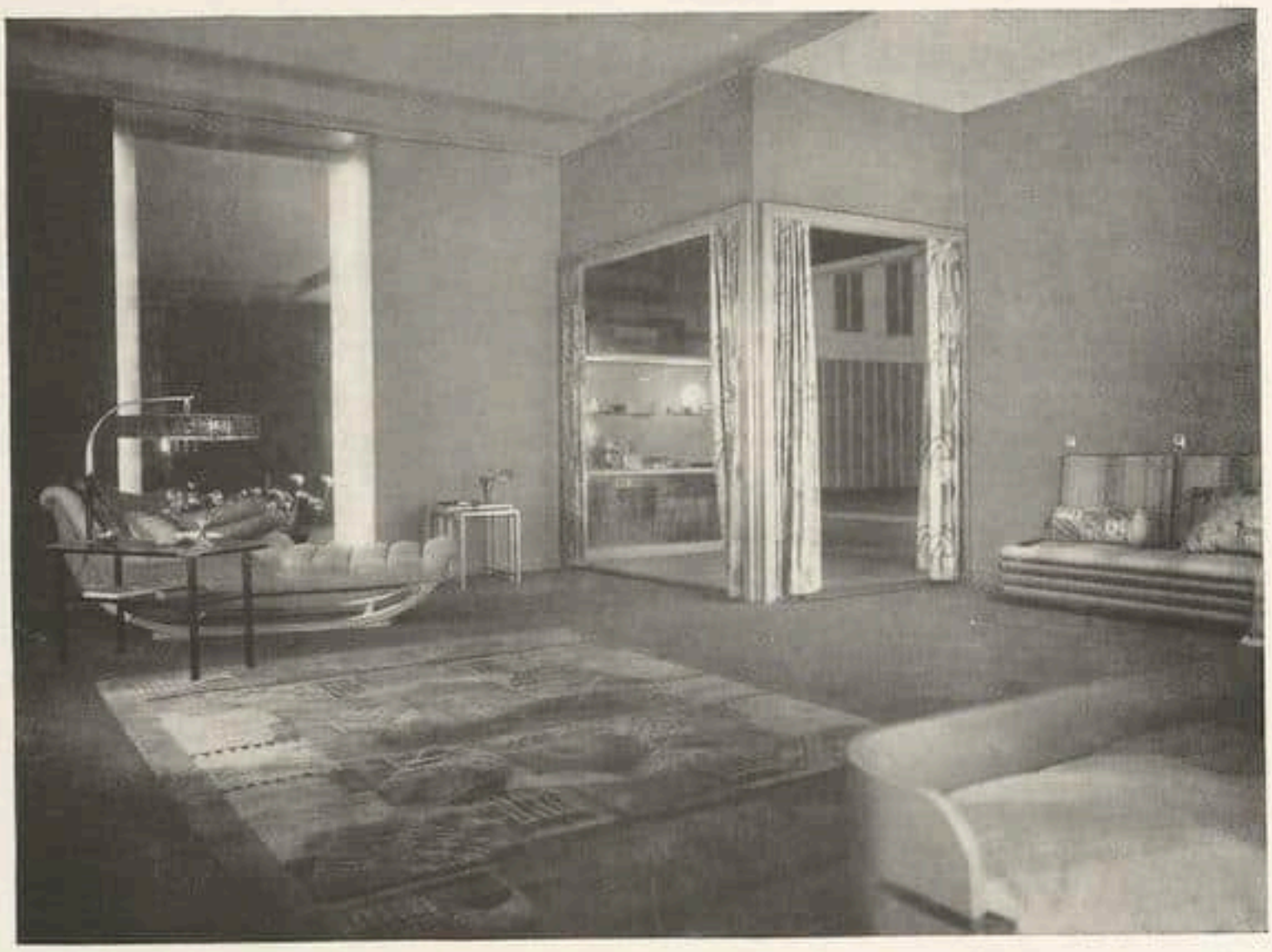
der Ausstellung mit Möbeln des Bauhauses mehr als der »Schlafraum einer Dame von Welt« (!) Sehr gut sind die von diesem Künstler entworfenen Stoffe, die in den Vereinigten Werkstätten in München musterhaft ausgeführt wurden. Von Fahrenkamp, der seit dem Fortgange von Wilhelm Kreis der meistbeschäftigte rheinische Architekt ist, rühren zwei der großen Hallen her, in die die einzelnen Kojen eingebaut wurden; sein Speisezimmer in Opakglas gehört unstreitig zum Besten der Ausstellung. Brüning-Düsseldorf, Burchartz-Essen, Riphahn-Köln seien wenigstens genannt. Da auch die Pressa in Köln den Freunden moderner Baukunst in vieler Hinsicht eine Enttäuschung bedeutet, wird der deutsche Westen bis zum Jahre 1932, dem Jahre der großen Kölner Werkbundausstellung, sich gedulden müssen, wenn er von dem schöpferischen Charakter heutiger Architektur, des Außen- wie des Innenbaues, eine zutreffende Vorstellung gewinnen will.

Heinrich Nauen — Kresse

Bes.: Galerie Flechtheim, Düsseldorf

F. A. Breuhaus — Arbeitszimmer eines Industriellen

Ausgeführt von den Vereinigten Werkstätten für Kunst im Handwerk, A.-G., München



F. A. Breuhaus — Schlafzimmer einer Dame

Ausgeführt von den Vereinigten Werkstätten für Kunst im Handwerk, A.-G., München

Karl Spitzweg

Italienisches Ständchen
Bes.: Galerie Paffrath, Düsseldorf

DÜSSELDORFER AUSSTELLUNGSWESEN UND KUNSTHANDEL

VON BERND LASCH

Das Düsseldorfer Ausstellungswesen sieht nun bald auf eine drei Jahrzehnte alte Vergangenheit zurück. Viele auswärtige Kunst, Berliner, Dresdner und süddeutsche Malerei kehrte im Verlaufe dieser Zeit in den Kunstpalast ein. Man sagt, daß der heimischen Produktion dadurch wiederholt neue Antriebe gegeben wurden. Jedoch die Kurve, die man auf der Suche nach Qualität und Aktualität beim Rückblick über diese Entwicklung zieht, verläuft, abgesehen von den in jeder Kunststadt notwendigen kleineren Parteikrächen, im allgemeinen doch recht gleichmäßig horizontal. Allerdings müssen hier zwei ganz erhebliche Ausnahmen gemacht werden. Zunächst sei an die Tage des »Sonderbundes« erinnert, der sich 1907 zusammenfand. Die Künstler Clarenbach, Deusser, Bretz, Schmurr, Ophey u. a. erreichten durch diesen glücklichen Zusammenschluß überlokale Bedeutung. Sie konnten, künstlerisch an den französischen Impressionismus anküpfend, sogar so etwas wie eine neue jugendfrische Entwicklung im rheinischen Zentrum andeuten. Diese Vereinigung war die erste nennenswerte Sezession aus den Reihen der hiesigen Künstler. Der Schritt war neu und wirbelte damals viel Staub auf. Mit dem Erlahmen des Widerstandes der Gegenparteien ließ auch die Stoßkraft der führenden Künstler nach, und der um künstlerische und kunstpolitische Dinge ausgetragene Streit fiel nach und nach in Vergessenheit. Die künstlerisch neuen Elemente wurden allmählich vom hiesigen Schaffen assimiliert. Nachdem das bedeutende, wenn auch retrospektiv gerichtete Ausstellungsprojekt, das Fritz Roeber an der Spitze der Kunstakademie für 1915 entworfen hatte, durch den Ausbruch des Krieges zunichte geworden war, wurde in den folgenden Jahren der Fluch der Einseitigkeit stärker fühlbar, es fehlte an fremden künstlerischen Anregungen. Die ersten großen Ausstellungen, die im Kunstpalast seit Ausbruch des Krieges

Anselm Feuerbach Bes.: Galerie Paffrath, Düsseldorf Nanna. Rom 1861

stattfanden, in den Jahren 1917 und 1918, wurden ausschließlich von Berliner Künstlern veranstaltet, ganz ohne die Mitarbeit der Düsseldorfer, die für beide Teile fruchtbar gewesen wäre. Die Ausstellungen der Jahre 1920, 1922 und 1923 hatten dagegen rein lokalen Charakter und arteten allmählich in eine recht bequeme Tradition aus.

Auf der anderen Seite rief die Revolution einige künstlerische Taten von Belang hervor. Im Jahre 1920 wurde das »Junge Rheinland« gegründet, von den

Gustave Courbet Die Quelle der Lizon. 1864

Bes.: Galerie Paffrath, Düsseldorf

Künstlern, die dem Expressionismus Bahn machten oder ihm nahestanden: Wollheim, Dix, Feigler, Hundt, Pankok, Uzarski, Kaufmann, Champion, Lahs, Gottschalk, Barz und Wever. Damit traten die Größen auf den Plan, die allmählich der Düsseldorfer Kunst ein wesentlich neues Gesicht gaben. Es muß erwähnt werden, daß der Düsseldorfer Kunsthandel nicht unwesentlich an dieser Entwicklung beteiligt war. Frau Ey, die tüchtige Kunsthändlerin, wurde dem Kreise um Wollheim und Dix eine treusorgende, selbst aufstrebende Künstlermutter. Sie entwickelte ein großes Programm in den Jahren des Bestehens des Jungen Rheinlandes 1920—26. In Sonderausstellungen, die ihren kleinen Kunstsalon oft zum Ziel allgemeiner Betrachtung von der Straße her machten, brachte sie ihre Getreuen in die Öffentlichkeit. Dix, Wollheim, Feigler sind auf diesem Wege das geworden, was sie heute sind: bekannte und gesuchte Künstlerpersönlichkeiten, die nur in sich geschlossene, abgerundete Leistungen bieten. Düsseldorf hat ihnen erst die Fähigkeit gegeben, sich in der deutschen Kunst Geltung zu verschaffen. Auch der in Paris lebende Max Ernst fand bei Frau Ey die erste günstige Aufnahme. Im Jahre 1924, als im Rheinland noch

E. v. Gebhardt Der Gang nach Emmaus
Bes.. Galerie Julius Stern, Düsseldorf

keiner etwas von ihm wissen wollte, nahm sie eine Kollektion von 18 seiner besten Bilder auf, verschickte sie in weitem Umkreise und ebnete dem Künstler seinen Weg. Eine Reihe von Bildern Max Ernsts und auch einige der besten Schöpfungen von Wollheim und Dix sind in ihrem Besitz.

Im Jahre 1926 löste sich das »Junge Rheinland« auf, es hatte nach außen hin seine revolutionäre Aufgabe, die Befreiung des Porträts, der Landschaft, des Stillebens aus der konventionellen Erstarrung, die Wiedergewinnung eines wahren Ausdrucks erfüllt. Innerlich zerfiel die Vereinigung, weil ihre stärkeren, führenden Mitglieder Dix, Wollheim, Feigler entwicklungsgemäß dem Programm des Bundes sich entfremden mußten und abwanderten. Damit war den Zurückbleibenden die künstlerische Bedeutung, der Zusammenhang genommen. Frau Ey veranstaltete seitdem keine Sonderausstellungen mehr. Nur in diesem Jahre brachte sie noch als Ausnahme eine Wanderkollektion von Gert Wollheim, die einen deutlichen Begriff von dem unversiegbaren Temperament des Künstlers gab. Schon im Jahre 1924 bildete sich ein neuer Bund, die »Rheingruppe«, die später das alte »Junge Rheinland« ablöste. Frau Ey stand den Mitgliedern des Bundes: Kaufmann, Uzarski, Gottschalk, Rübsam, Heuser, Kamps nahe, ohne ihrer Bewegung anzugehören. Diese Jugend kam auch in der von Carl Murdfield umsichtig geleiteten Kunsthalle zu Wort. Das umgewandelte »Junge Rheinland« stellte dort aus, und bald darauf auch die später entstandene »Rheingruppe«. In denselben Räumen stellten zu anderer Zeit aber

B. Vautier Knabenkopf
Bes.: Galerie Julius Stern, Düsseldorf

auch Künstler gemäßigterer Richtungen aus: der »Künstlerbund«, die sogenannte »Professorengruppe«, die »Deutsche Kunstgenossenschaft« und die »Freie Vereinigung«. Dieser wechselseitige Ausstellungsbetrieb behagte beiden Parteien wenig. Die Kunsthalle hat ein schweres Dasein, sie steht eben für jeden Künstler zur Verfügung; das Problem ist nur der Begriff des Guten.

Alfred Flechtheim begann hier schon im Jahre 1913, allerdings damals zunächst mit älteren Düsseldorfern, was er heute nicht gerne eingesteht. Er stellte Achenbach, Deiker, Bendemann, Gude, Bokelmann, Burnier, Gebhardt, Hasenclever aus und brachte Ernst te Peerdt in den Handel. Der Umschwung kam sehr plötzlich. Schon vor Ausbruch des Krieges 1914 nahm er französische Kunst auf und vertrat die Künstler Rousseau, Gauguin, Cézanne, Picasso, Braque, Derain, Vlaminck und die Laurencin. Von modernen Deutschen kehrten zuerst die Düsseldorfer Nauen, Heuser, die Sohns, Thorn Prikker bei ihm ein und Christian Rohlfs. Aber dann unterbrach der Krieg seinen Kunsthandel. Er begann aufs Neue 1919 und widmet sich seither hauptsächlich den Künstlern Henri Rousseau, Utrillo, Degas, George Grosz, Gris, Maillol, Matisse, Pascin, Togores, Léger, Munch, Levy, Haller, Hofer und der Sintenis. Er verstand es vor seinem Besucherkreis, eine Synthese herzustellen zwischen französischer und deutscher, französisch beeinflußter und eigenwüchsiger Kunst. Seine Internationalität stand natürlich immer in krassem Gegensatz zu den hiesigen Anhängern der angestammten Kunst, zu den Kreisen, die einst gegen die im Jahre 1913 angebotene Sammlung Marcell von Nemes Front gemacht hatten.

Gegenüber stehen Anschauungen, wie sie die Kunsthändler Stern, Paffrath, Kirberg, Volmer und Schönemann vertreten, die immer an der guten Düsseldorfer Tradition und der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts festhalten. Obwohl die auswärtigen durchreisenden Prominenten darüber stets die Achseln zuckten, ist nicht zu verkennen, daß Düsseldorf mit den Qualitäten seiner Malerei des 19. Jahrhunderts einen wertbeständigen Fonds aufzuweisen hat. Die Galerie Julius Stern veranstaltete in den letzten Jahren eine Reihe von Sonderausstellungen: Gebhardt, Bochmann, Burnier und Oeder, Andreas und Oswald Achenbach, Kröner und die jüngeren Jagdmaler, Gerhard Janssen, die immer wertvoll in ihrer Zusammenfassung waren. Georg Paffrath beschäf-

M. Munkacsy Bes.: Galerie Paffrath, Düsseldorf Der Erstgeborene. 1879

tigt sich vorzugsweise mit einzelnen Stücken. Augenblicklich kann er in seinen idealen Räumen mehrere der besten Arbeiten von Feuerbach, u. a. das Porträt der »Nanna« aus dem Jahre 1861 und die im Cicerone 1925 (Heft 21) farbig reproduzierte Fassung von »Paolo und Francesca« zeigen. Auch sind Künstler wie Knaus, Schuch, Raysky und Courbet zum Teil ganz hervorragend bei ihm vertreten.

Eine vermittelnde Stellung zwischen beiden Parteien nimmt der Kunstverein ein, in der klugen Erkenntnis, daß echte Qualität in jeder Richtung, in jeder Stilepoche zu finden ist. Das heißt, die Einstellung aufs Moderne ist ihm auch nicht ganz leicht gefallen. Wir verdanken dem von Gustav Lomnitz mit anerkennenswertem Geschmack und Geschick geleiteten Institut eine Reihe der wertvollsten Anregungen, die seit 1919, seit der Übernahme des Hauses von Schulte, möglich waren. Walter Cohen eröffnete damals den Reigen mit einer Ausstellung »Älterer Düsseldorfer Landschaftsmalerei«. Seitdem ist noch viel von Düsseldorfer Kunst in guter Auslese dort gezeigt worden. Daneben kamen die führenden deutschen Meister zu Wort: Böcklin, Liebermann, Corinth, Slevogt; von jüngeren Künstlern auch Bildhauer: Kolbe und de Fiori. Aus dem Gebiete alter Kunst, die uns in Düsseldorf, abgesehen von der nicht gerade umfassenden Akademiesammlung und dem bescheidenen Anfang im Kunstmuseum, fehlt, die im Kunsthandel nur von Hans Bammann ausschließlich geführt wird, seien folgende Ausstellungen des Kunstvereins genannt: »Alte Meister aus rheinisch-westfälischem Privatbesitz«, das kürzliche Gastspiel von »Altchina« der Sammlung Dr. Burchard und die Alten Meister der augen-

blicklich anwesenden Kollektion van Diemen. Eine von Flechtheim angeregte Extravaganz: Südseeplastik wurde von Manchen gewiß mit einigem Grausen aufgenommen, aber sehr zu Unrecht! Zum Schluß darf die Verlagstätigkeit des Kunstvereins nicht unerwähnt bleiben. Er gab einige wichtige Werke heraus: Klaphecks zweibändige »Baukunst am Niederrhein«, die von Koetschau veröffentlichte »Rheinische Malerei in der Biedermeierzeit« und die wertvolle Beiträge enthaltende Festschrift zu Karl Koetschaus sechzigstem Geburtstag. Demnächst wird Paul Horns »Düsseldorfer Graphik in alter und neuer Zeit« erscheinen. Die Betonung des Rheinischen ist auch in dem von Walter Cohen und Gustav Lomnitz herausgegebenen jährlichen »Almanach« erkennbar. Wenn im nächsten Jahre 1929 der Kunstverein sein hundertjähriges Bestehen feiert — denn seine Gründung geht ureigentlich doch auf Anregungen von Wilhelm Schadow zurück — darf seine kulturelle Bedeutung mit Recht unterstrichen werden.

Gustave Courbet — Bes.: Galerie Flechtheim, Düsseldorf — Felslandschaft

Helmut Liesegang — Dorfstraße an der Kurischen Nehrung

Der verdienstvolle rheinische Landschaftsmaler Prof. Liesegang, der seine letzten Arbeiten ebenfalls auf der Düsseldorfer Ausstellung zeigt, wird am 18. Juli 70 Jahre alt.

RUNDSCHAU

ERWERBUNG DES SIGMARINGER MUSEUMS FÜR FRANKFURT

Bekanntlich waren die Kunstwerke des Fürstlich Hohenzollerschen Museums zu Sigmaringen, die in der Schutzliste des nationalen Kunstbesitzes figurierten, seit geraumer Zeit freigegeben, wodurch zu befürchten war, daß sie ins Ausland verkauft würden, was ein ungeheuerer Verlust für Deutschland gewesen wäre.

Es ist der Initiative und Energie des Generaldirektors Swarzenski zu verdanken, diesen Schaden abgewendet zu haben und sie dem Inland zu erhalten.

Vor einigen Tagen hat der Frankfurter Magistrat die Vorlage zum Ankauf der wesentlichen Teile für eineinhalb Millionen Mark angenommen.

Wenn auch der Verteilungsmodus der außerordentlichen Kunstschätze noch nicht feststeht, so ist auf diese Weise die Erwerbung des beträchtlichsten Bestandteils für Frankfurt gesichert, und wir dürfen in Swarzenski das Vertrauen setzen, daß er die Verhandlungen zu einem schönen Ende bringen wird.

Es wäre besonders begrüßenswert, wenn er die altdeutschen Meisterwerke dem Städel zuführen könnte, denn die niederländischen und italienischen Gemälde sind für die Frankfurter Sammlung nicht so wichtig. Neben Cranachs „Maria mit Kind und der heiligen Katharina" aus dessen klassischer Zeit, neben einer „Auferstehung Christi" des Hausbuchmeisters mit einer besonders reichen Landschaft in der Tiefe und einer herrlichen, sehr farbenkräftigen „Anbetung der heiligen drei Könige" von Altdorfer gibt es eine „Kreuztragung" Holbeins d. Ä., und das „Urteil Salomonis" von Holbein d. J. (früher Tobias Stimmer zugeschrieben, vor einiger Zeit von Dr. Hans Koegler Holbein zuerkannt).

Außerdem sind zwei Bilder von Schongauer vorhanden, eine „Anbetung des Kindes" und „Hirten in einer Winterlandschaft", eine „Maria mit Kind" von Hans Baldungrien, ein Burkmaier, das „Bildnis einer Frau" von Hans

Karl Blechen — Walzwerk bei Eberswalde. Um 1835
Aus der Ausstellung »Kunst und Technik«. Essen 1928

Brosamer, ein Conrad Faber, Werke des Meisters von S. Severin, der Meister von Meßkirch und des Bartholomäusaltares und acht Bilder aus dem Marienleben von Strigel (früher „Zeitblom" genannt).

Auch die städtische Skulpturensammlung des Liebig-Hauses und das Kunstgewerbemuseum könnten willkommene Bereicherungen erfahren, das erstere durch rheinische, schwäbische, oberdeutsche und oberbayrische Plastiken, vor allem aber durch das Hauptwerk der Kleinplastik des Augsburger Meisters Adolf Daucher, das letztere durch die Bildteppiche in Gobelinwirkerei der deutschen Frühzeit und Werke des mittelalterlichen Kunsthandwerkes. Unter den Bildteppichen befinden sich wundervolle Arbeiten: ein hochgotisches Antependium aus Hildesheim mit dreizehn typographischen Bildern aus dem Alten und Neuen Testament, ein 6,50 m langer Teppich mit dreizehn Episoden aus der Liebesgeschichte Wilhelm von Orleans und der englischen Königstochter Amelie nach der Dichtung Rudolfs von Ems, ein zweiter 5 m langer elsässischer Teppich mit Kämpfen von Waldleuten, Riesen und Schwarzen, dazu ein Gegenstück, ein Schweizer Wildeleute-Teppich aus dem letzten Viertel des 15. Jahrhunderts, außerdem ein anderer elsässischer Teppich mit der „Muttergottes zwischen Heiligen" und die „Heilige Sippe".

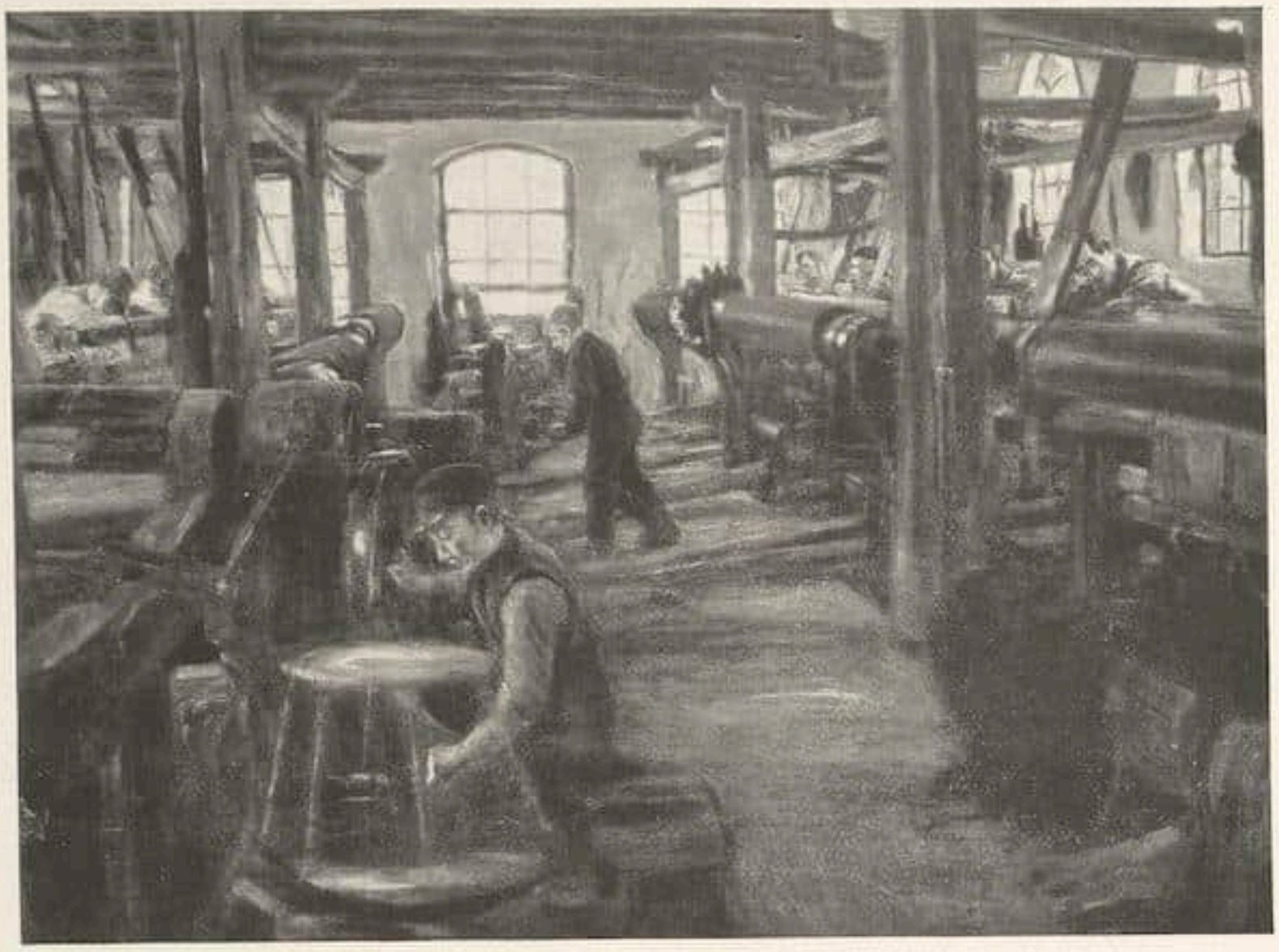
Das mittelalterliche Kunsthandwerk besteht neben den Bildteppichen aus Elfenbeinfiguren, Metall — zumal Edelmetallgerät und Keramik. Aus den Schmelzarbeiten des 12. Jahrhunderts ragen Reliquiare aus dem Kloster Gruol bei Haigerloch hervor, die von großer Bedeutung für die romanische Goldschmiedekunst Süddeutschlands sind und Limousimer Schmelzwerke des 13. Jahrhunderts.

Sascha Schwabacher

AUSSTELLUNG „KUNST UND TECHNIK" IM ESSENER FOLKWANG-MUSEUM

Vom 9. Juni bis 22. Juli 1928

Auf Anregung des Vereins Deutscher Ingenieure ist in Essen eine sehr umfangreiche Ausstellung obigen Themas zustandegekommen, für die zum erstenmal auch ein großer Teil der neuen Räume des Folkwang-Umbaus in Benutzung genommen wurde. Der V. D. I. und das Folkwang-Museum (in Fortsetzung Osthausscher Tradition) haben sich die Aufgabe gestellt, zu untersuchen, welche Rolle Technik und Industrie als Motive der bildenden Kunst spielen. Daran angeschlossen wurde eine Abteilung von Bildnissen führender Ingenieure und Industrieller, die hauptsächlich als Ehrung der Techniker während der Hauptversammlung des V. D. I. gedacht war, und bei der es daher weniger auf künstlerische



Max Liebermann — Weberei in Laaren. Vor 1887

Aus der Ausstellung »Kunst und Technik«. Essen 1928

Bes.: Galerie Carl Nicolai, Berlin W 10

Qualität als auf die Persönlichkeit des Dargestellten ankam. Als dritte Gruppe schließen sich Ehrengaben zu Festtagen der Industrie an: Medaillen, Plaketten, Urkunden.

In allen drei Abteilungen hat man die bemerkenswertesten Werke der Vergangenheit neben das moderne Kunstschaffen gestellt und hat auf diese Weise erreicht, daß die Entwicklung des industriellen Motivs in der Kunst in einer großen Linie vom ausgehenden Mittelalter an verfolgt werden kann. Darin liegt wohl nun der Hauptwert der Ausstellung, daß zum erstenmal dieses technische Motiv in der Kunst und die Randgebiete, die mit ihm zusammenhängen, in einer Art ikonographischer Schau zusammengetragen worden sind, ein für die Kunstgeschichte noch ganz unbeackertes, aber sehr ertragreiches Feld. „Kunst und Technik" ist ein erster Versuch, der notwendig unvollständig bleiben mußte, aber dennoch, wie man hoffen darf, fruchtbringende Anregung geben wird

Die historische Abteilung der Darstellungen technischer Werke beginnt mit einigen illustrierten Handschriften des endenden 15. Jahrhunderts und hat zum Mittelpunkt den Bergmannsaltar aus der St. Annenkirche zu Annaberg i. S., auf dessen Rückseite sich Darstellungen aus dem Erzbergbau des frühen 16. Jahrhunderts befinden, Silbergruben, Münzprägstätte, Erzwäsche. Die einzige größere Darstellung industrieller Vorgänge auf einem kirchlichen Kunstwerk. Das spätere 16. Jahrhundert und die Barockzeit sind mit Gemälden, Aquarellen und Graphiken vertreten, die sich entweder mit seltsamen Erfindungen beschäftigen oder Bergwerke, Salinen, Werkstätten schildern. Es handelt sich dabei meist um künstlerisch sehr reizvolle, leider fast unbekannte Blätter, zu denen man auch eine Reihe technischer Werkszeichnungen rechnen muß, die bei aller nüchternen Sachlichkeit durch ihre zarte Farbe einen starken Reiz ausüben, ebenso wie die gestochenen Landkarten jener Zeit. Das frühe 19. Jahrhundert bringt vor allem Spottbilder auf die Erfindung von Eisenbahn, Dampfschiff und Maschine, meist ein- oder mehrfartige Lithographien. Erst mit Menzels Studien zum „Eisenwalzwerk" setzt die ernsthafte künstlerische Beschäftigung mit dem Industriemotiv ein, und man ist wieder einmal auch bei diesen skizzenhaften Zeichnungen erstaunt, wie modern Menzel wirkt. Als Vorläufer des großen Berliners sind die

E. Heckel Hafen von Flensburg. 1914

Aus der Ausstellung »Kunst und Technik«. Essen 1928

Biedermeiermaler Hummel („Schleifen der Granitschale" und „Aufrichtung der Granitschale") und Blechen („Eisenwalzwerk bei Eberswalde") zu nennen. Ohne diese immer noch nicht genug gewürdigten Bilder gäbe es heute kein Industriemotiv in der Kunst.

Mit Meunier beginnt dann die eigentlich moderne Darstellung der Industriewelt. Seine Plastiken und Bilder der belgischen Arbeiter machen heute wiederum und gerade in dieser Ausstellung, wo man sie fast alle in einem Raum vereinigt hat, einen starken Eindruck. Von hier aus führt nun die Linie zum Impressionismus, der sich mit Vorliebe der Rauch- und Dunstatmosphäre der Industriestädte für seine Malereien bemächtigt hat. Eugen Brachts und Müller-Dachaus Bilder, vor allem aber Hermann Pleuer und Robert Sterl, von dem eine Anzahl Gemälde als Sonderschau zusammengestellt worden sind, müssen hier genannt werden. Vorläufer: Fr. Keller (Gestalten im Feuerschein); Ausklang dieser Zeit: Kallmorgen und Kalckreuth mit ihren Hafenbildern. Dazwischen steht nun Liebermanns „Weberei in Laaren", die man gerne als eine Zusammenfassung der gesamten künstlerischen Bestrebungen um das Industriemotiv im Impressionismus ansprechen möchte. Das Aufkommen des Expressionismus bedeutet für die technische Erscheinung im Bild insofern etwas Neues, als nun im Gegensatz zur vorhergehenden Epoche die Form und nicht die atmosphärische Erscheinung die künstlerische Auffassung bestimmt. Als typisches Beispiel hierfür mag neben Bildern von Kirchner, Isselmann, Röhricht, Heckels „Flensburger Hafen" erwähnt werden, ein Gemälde, dessen imponierender innerer Größe man gerne die Bezeichnung klassisch geben möchte. Wiederum bringt die neue Sachlichkeit eine veränderte Darstellung des technischen Motivs. Mit einer gewissen rücksichtslosen Härte und scheinbaren Anspruchslosigkeit stellt sie nüchtern nur das Werk dar oder benutzt mit Vorliebe bei Porträten technische Motive als Hintergrundsfolie, so wie frühere Zeiten an dieser Stelle etwa landschaftliches Requisit zeigten. Karl Völkers durch ihre perspektivische Wucht faszinierende Bilder, Großbergs mitunter fantastische maschinelle Gestaltungen, Georg Scholtz' Selbstbildnis mit dem Autoladen, Xaver Fuhrs Eisenbrücke sind hier zu nennen und daneben Ernest Neuschul als Vertreter einer neuen, unsentimentalen Arbeitermalerei („Dreher", „Feierabend"). Den Ausklang der modernen Darstellungen bilden

die abstrakten Kompositionen der Künstler des Bauhauses: Klee, Molzahn, Moholy-Nagy, weiterhin Baumeister und der Russe Lissitzky. Max Ernsts „Erschaffung der Eva" hat man als eine technische Theodizee angesprochen, freilich eine recht witzige.

Unter den historischen Porträten ist manches, das einer stärkeren kunstgeschichtlichen Beachtung wert ist, so ein Herrenbildnis von J. B. I. Bastiné und ein Doppelbildnis der Kasseler Malerin Karoline von Embde; auch zwei sehr schöne Porträte von Anton Graff sind von sonst unerreichbaren Stellen hierher entliehen worden. — Die wichtigsten Namen der neuen Bildnismalerei: Liebermann, Slevogt, Munch, Hofer, B. Pankok; daneben viel Zweit- und Drittklassiges. — Gerade die Bildnisausstellung beweist, daß der moderne Techniker und Industrielle ein noch sehr geringes Verständnis für künstlerische und kulturelle Aufgaben besitzt, daß es hier noch einer langen Erziehungsarbeit bedarf, bis die Menschen der Wirtschaft ihre Verpflichtung als künstlerische Auftraggeber erkennen. Fast das Gleiche gilt für die Gestaltung der Urkunden und Plaketten. Man hat da den modernen Arbeiten eine ganze Reihe alter Ausbeutemünzen und Gedenktaler gegenübergestellt mit ihren künstlerisch sehr hochwertigen Leistungen.

Die Ausstellung ist in diesem großen Umfang nur dadurch möglich geworden, daß fast alle bedeutenden deutschen Museen Werke herliehen. Vor allem aber sind aus Privatbesitz Dinge zugänglich gemacht worden, die sonst noch nirgends gezeigt werden konnten.

Daß eine solche Ausstellung gerade im Ruhrgebiet veranstaltet werden konnte, bedeutet, daß sie sich auf einen viel breiteren Bevölkerungskreis stützen kann, als es sonst heute leider möglich ist. Das auffällig große Interesse der Industriebevölkerung an „Kunst und Technik" ist ein Beweis für das immer stärker werdende kulturelle Leben. Neben den Städten alter Tradition, Köln und Düsseldorf, steht Essen als Mittelpunkt eines ganz neuen Kunstlebens. Dr. Agnes Waldstein, Essen

DEGAS-AUSSTELLUNG IN KÖLN

Die Kunsthandlungen Dr. Becker & Newman und Dr. Jaffe haben sich in Anbetracht der Pressa besonders angestrengt. Sie zeigen „Zeichnungen und Pastelle von Edgar Degas", und zwar Blätter (meist aus Kölner und Pariser Privatbesitz), die zum größten Teil unbekannt sind. Den Kern der Ausstellung bilden Landschaften, darunter eine, in dunklen Tönen mit Tempera auf grobkörniges Papier gestrichen, Seestücke, kurz Bilder, die man zunächst nicht für Degas hält. Die Feinheit der farbigen Übergänge, die Einfachheit und Größe der Komposition machen den Meister der Ballettszenen zu einem Landschafter ersten Ranges. Er ist als solcher durch die (übrigens in dem zur Zeit ein wenig veräußerlichten Köln durchaus nicht recht wirksame) Ausstellung neu entdeckt. Eine Gruppe von Tänzerinnen würde man sogleich mit dem Namen Degas belegen, aber sie zeigt eine ungewöhnliche Skala tiefbrauner Töne. Und schließlich die Porträts, das Ehepaar Rouart, Manet, die Züge nur andeutend und doch erfassend! Die Zeichnungen zeigen den angeblichen Impressionisten auf der Suche nach strengem Bildaufbau. Ein großer Meister, eine schöne Ausstellung! Alfred Salmony

★

J.-B. DE LA FAILLE: L'OEUVRE DE VINCENT VAN GOGH. Catalogue raisonné. Paris et Bruxelles. Les éditions G. van Oest 1928.

Von dem auf vier Bände berechneten fundamentalen Werk sind die ersten beiden erschienen. Ein Textband voluminösen Ausmaßes und ein Lichtdruck-Tafelband von dreifachem Umfang des erstgenannten, der auf 232 Seiten weit über 800 Gemälde reproduziert. Das soll das gesamte malerische Werk Vincents aus dem knappen Zeitraum von rund neun Jahren sein, von denen nur die letzten zwei Drittel sozusagen dem wirklichen Oeuvre Vincents angehören. Diese nämlich zeigen den Weg. Die Anfänge dagegen, die in den zwei Jahren in Nuenen (83/85) charakteristischer heraustreten, ohne auch nur entfernt die spätere Entwicklung vorauszudeuten, sind uninteressant, weil ausschließlich doktrinär. Breitpinselige Bauernmalerei, die irgendwie von Millet angeregt erscheint. Dann im Jahre 86 die erste Begegnung mit Paris, das ihn zwei Jahre festhält. Aber auch diese Epoche ist nur ein weiteres Vortasten, ein ewiges Suchen, ein immer wieder in sich verkettetes Berührtsein mit allen neuen Tendenzen der impressionistischen Malerei. In diesem Zusammenhang denkt man an die Widmung, die de la Faille seinem Werk mit auf den Weg gibt: „a ma douce France, au cher pays de mes ancêtres, qui a permis au génie de van Gogh de s'epanouir — —" und daran, daß die wirkliche „Entfaltung des Genies" sich erst unter der südlichen Sonne Frankreichs vollzog, in Arles, in St. Rémy, in Auvers. Diese kurzen Jahre bringen die Überwindung alles Zeitgenössischen, sind Kampf um die letzten Möglichkeiten der Kunst, sind

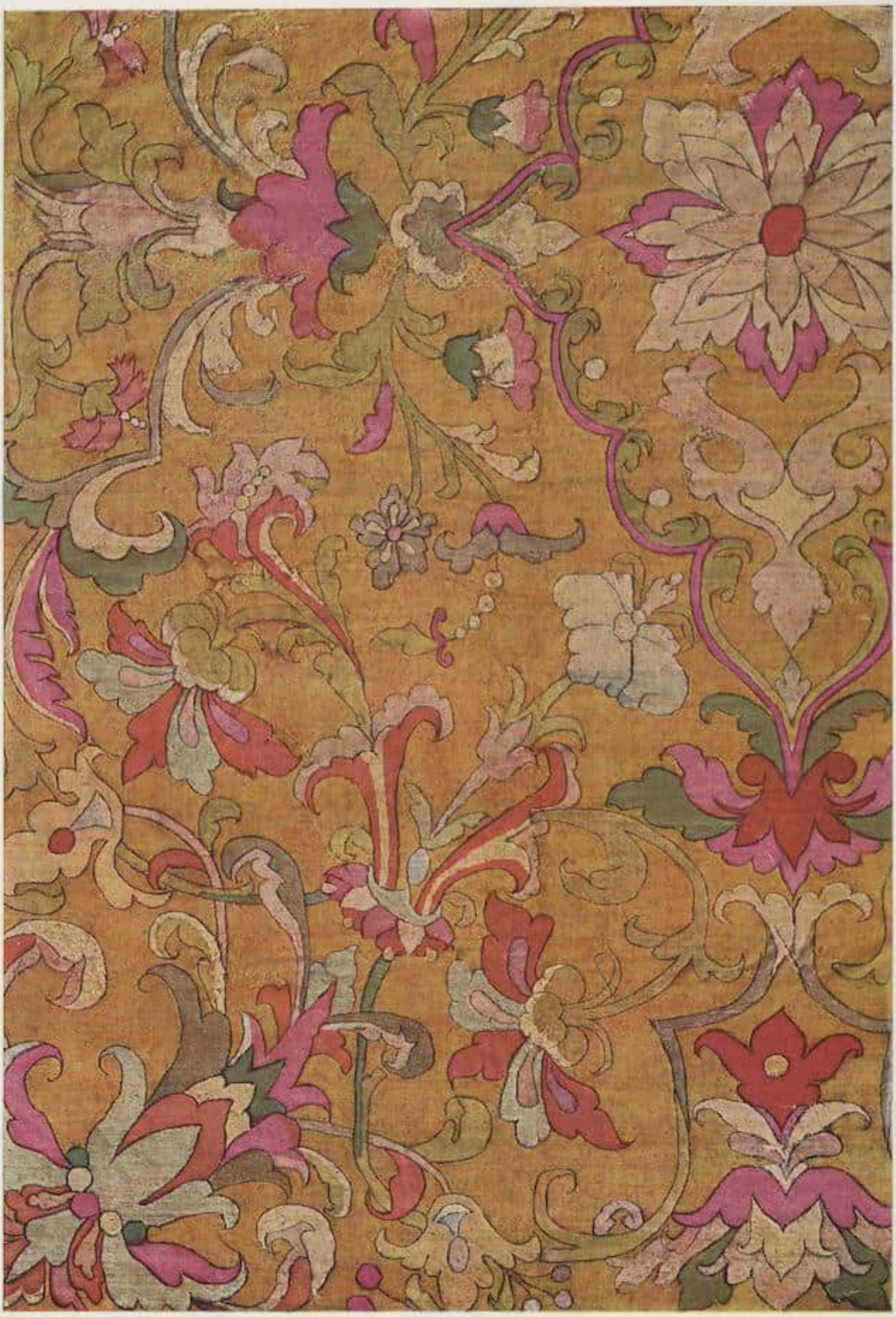
schließlich Zusammenbruch des Menschen van Gogh in dem Augenblick, wo der Geist des Schöpfers den Höhepunkt erreicht hat.
Für uns Deutsche ist die Erinnerung an van Gogh eng mit jener Sonderbundausstellung in Köln verknüpft, die 1912 das Werk Vincents erstmalig nach allen Richtungen hin sichtbar machte. Von daher datiert seine Auferstehung und man versteht ohne weiteres, warum man beim Durchblättern des neuen Oeuvrekatalogs unwillkürlich an jene unvergeßliche Ausstellung denken muß, die im Rheinland bisher keine Fortsetzung mehr gefunden hat. Dieser Katalog ist in jedem Fall eine verdienstliche Tat. Mit peinlicher Sorgfalt ist ein ungeheueres Material verarbeitet, und selbst wenn wir der Meinung sind, daß auch hier noch Lükken klaffen und gelegentliche Korrekturen unvermeidlich sind, so haben diese beiden ersten Bände zunächst rein praktisch das Verdienst, der nicht geringen Fälscherarbeit nach van Gogh einen Riegel vorgeschoben zu haben. Für die Geschichte der neuzeitlichen Malerei bietet dieser in jeder Beziehung imponierende Oeuvre-Katalog zudem eine wertvolle Bereicherung, auch wenn zunächst die Sammler und Händler den größten Vorteil davon haben. Daß im übrigen eine solche Arbeit, auch wenn sie noch so gewissenhaft und vom Kennerblick geführt erscheint, nicht abschließend sein kann, ist selbstverständlich.
Die Gesamtleistung als solche soll noch einer besonderen Wertung unterzogen werden, wenn auch die beiden abschließenden Bände vorliegen. Eine nicht alltägliche verlegerische Liebe ist übrigens diesem Unternehmen zuteil geworden, die dem hohen Ruf des Hauses van Oest alle Ehre macht. Biermann

C. G. HEISE: OVERBECK UND SEIN KREIS. 100 Bildtafeln mit dem Festvortrag „Kunst und Kunstgeist der Nazarener" von K. K. Eberlein. Verlag Kurt Wolff, München, 1928. Gebd. 75 M.

Diese Publikation hält die Erinnerung fest an die schöne Overbeck-Ausstellung, die der Herausgeber C. G. Heise 1926 anläßlich der 700-Jahrfeier der Lübeckischen Reichsfreiheit veranstaltet hatte. Auf den 100 Lichtdrucktafeln sind wenigstens die Hauptwerke Overbecks und der Nazarener, die seinerzeit in dem für die Ausstellung besonders geeigneten Behnschen Hause für kurze Zeit dem Studium und dem Genuß der Kunstfreunde dargeboten werden konnten, wiedergegeben. Jeder, der sich mit der Kunst des 19. Jahrhunderts beschäftigt, wird diese Veröffentlichung dankbar begrüßen, weil er hier bequem ein zum Teil unbekanntes Material zur Verfügung hat, das vielfältig in privatem und öffentlichem Besitz zerstreut, in Abbildungen schwer erreichbar ist. Mehr als eine bloße Abbildungssammlung enthält das Werk schon durch die getroffene Auswahl eine Wertung der Künstlerpersönlichkeiten. Mit Recht steht Overbeck an erster Stelle, dessen kunsthistorische Bedeutung und Wirkung Heise in seiner Einleitung gewürdigt hat. Das Hauptinteresse der Ausstellung galt neben den führenden Köpfen den weniger bekannten Mitgliedern des Kreises wie Wintergerst, Rehbenitz, Joh. Veit, Naecke, Erwin Speckter, Janssen, von deren Kunst der Band ebenfalls Proben enthält.
Eine besonders wertvolle Bereicherung des Werkes bedeutet der Abdruck des schönen, durchdachten und klärenden Vortrags von K. K. Eberlein, in dem er Kunst und Kunstgeist der Nazarener gegen die romantische Bewegung abgrenzt.
Der Kurt Wolff-Verlag hat dem Druck des Textes und der Tafeln alle wünschenswerte Sorgfalt gewidmet. Dirksen

HANS ROSENHAGEN: MAX LIEBERMANN. Künstlermonographie, Nr. 45. II. Auflage. Verlag Velhagen und Klasing. Bielefeld und Leipzig, 1927.

Zum 80. Geburtstag Liebermanns erschien als einer der vielen Beweise für die fast klassisch unbestrittene Stellung des Künstlers in der deutschen Kunstgeschichte diese Monographie in einer neubearbeiteten, zweiten Auflage. Das Bildermaterial, das das ganze Oeuvre durchläuft, zeigt den echten Liebermann, der sich in allen Wandlungen treu bleibt: männlich und sensitiv, geistreich und von souveräner Sachlichkeit.
Der Text legt das Gewicht auf die Bedeutung Liebermanns als Entdecker neuer, naturalistischer Motive und unterschätzt ein wenig seine enge Verwachsenheit mit dem französischen Impressionismus, seine artistischen Tendenzen.
Sascha Schwabacher



MONGOLENTEPPICH XIV.—XV. JAHRHUNDERT
Sammlung Dr. Löwe, Berlin

MONGOLENTEPPICHE

VON ERNST KÜHNEL

Der hier farbig wiedergegebene Teppich, bisher einzig in seiner Art, ist von erheblichem Umfange (7,5 m lang, 5,5 m breit) und bis auf einzelne Lücken vollständig erhalten (die Tafel zeigt nur etwas mehr als ein Viertel der Fläche). Der safrangelbe Grund (im Original heller und leuchtender als in der Reproduktion) ist in reicher und harmonisch abgetönter Farbenskala vollständig mit stilisiertem Blumenwerk in symmetrischer Anordnung bedeckt. Die Mitte bildet eine von einem länglichen Zackenmedaillon umschlossene, chrysanthemumartige Rosettblüte; die vier Ecken und die Mitten der Seitenflächen sind mit phantastischen Kelchblumen gefüllt, die ihrerseits Blätter und Blüten entsenden, während nach innen zu lockere Stauden mit kurvig geführten Ranken die Gliederung betonen.

Das Grundschema des Dekors (Mittelrosette, Pflanzenmotive in Eckkomposition und auf den Seitenmitten) ist als altes ostasiatisches Prinzip bei der Verzierung abgegrenzter Flächen bekannt und schon auf einem Lackkasten des 8. Jahrhunderts im Shôsôin in Nara nachzuweisen[1]; auf den ebendort erhaltenen, gewalkten Teppichen tritt es noch nicht so deutlich hervor. Ebenso läßt sich bereits damals — wenigstens in nuce — das Rankensystem mit Blumen und Medaillonbildung belegen (u. a. auf einer Sandelholzlaute mit Perlmuttereinlagen in Nara[2]), und für das Aneinandersetzen von ornamental schematisierten Blumen finden wir Parallelen im Ting yao und anderen keramischen Gattungen der Sungperiode[3]. Wären uns sichere kunstgewerbliche Erzeugnisse der Yüanzeit erhalten, so würden wir vermutlich allenthalben Beziehungen wahrnehmen, wie sie in den Mustern von Porzellanen, Stoffen und zumal Emailarbeiten der späteren Jahrhunderte noch gelegentlich nachklingen[4]. Abweichend dagegen sind chinesische Knüpfteppiche, deren älteste, erhaltene Exemplare freilich kaum bis über das 18. Jahrhundert hinaufreichen.

Es liegt nahe, auch nach Zusammenhängen mit der zentralasiatischen Ornamentik zu suchen, und tatsächlich finden wir vor allem ganz ähnliche Rosettbildungen in plastischen Dekorationen, Malereien und Stoffen aus Turfan; Blumenformen, analog den hier aus den Mittelstauden herausschwingenden, begegnen uns auf dem Freskofußboden aus Chotscho, andere kommen auf bemalten Turfanhölzern und auf einem in Tunhuang gefundenen Seidenstickereifragment vor, und noch hie und da zeigt sich manche wenigstens oberflächliche Übereinstimmung[5]. Leider fehlt es hier ebenfalls an Proben, die unserem Teppich zeitlich näher stünden, und wiederum weisen die neueren Knüpfarbeiten Ostturkestans, die Yarkand- und Kaschgarmuster, in eine völlig andere Richtung, während die frühen, von A. v. Le Coq und M. A. Stein mitgebrachten Bruchstücke Rückschlüsse auf ihre Ziermotive überhaupt nicht gestatten[6].

[1] Vgl. Kümmel-Grosse, Ostasiatisches Gerät. Berlin 1926. Taf. 109.
[2] Toyei Shuko, vol. I, Taf. 43.
[3] Vgl. u. a. Hobson-Hetherington, The art of the chinese potter. London 1923. pl. 48, 94.
[4] Vgl. Owen Jones, Examples of chinese ornament, pl. 10, 19, 20, 52; d'Ardenne de Tizac, Les étoffes de la Chine, pl. 27; Martin, Oriental Carpets, fig. 65, u. a. m.
[5] v. Le Coq, Chotscho, Taf. 12, 13, 61. — M. A. Stein, Serindia. Oxford 1921. Taf. 106.
[6] Vgl. Sarre und Falkenberg, Ein frühes Knüpfteppichfragment aus Chinesisch-Turkestan. Berliner Museen 1921.

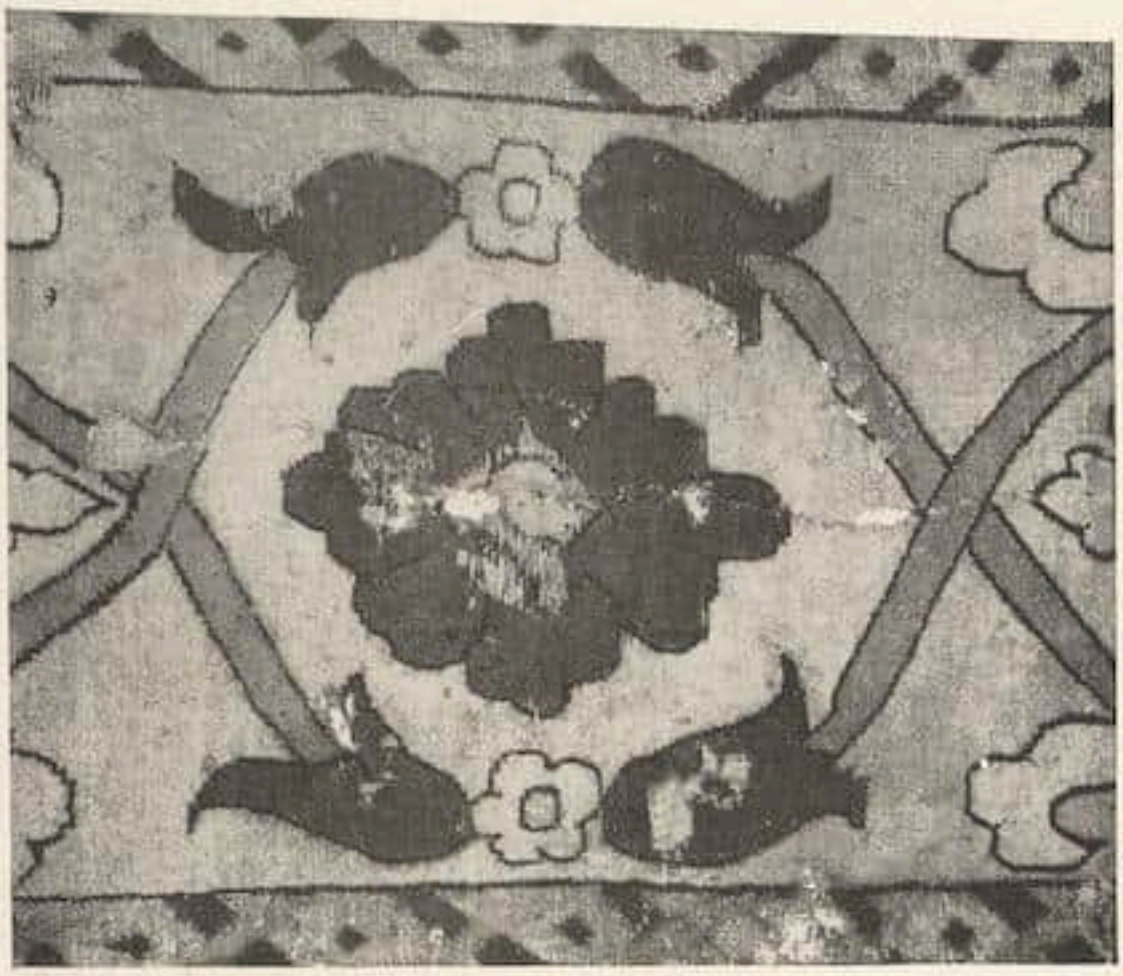
Fragment eines Mongolenteppichs 15. Jahrh. (?)
Städtisches Museum, Halle

Vorderasiatisch schließlich mutet der Teppich keinesfalls an, weder in der Farbenzusammenstellung, noch in Einzelheiten des Ornaments. Einzig die Führung des Mittelschildes erinnert an gewisse frühe Medaillonteppiche, und bei aller Verschiedenheit der Formgestaltung läßt sich in der Art, wie Ranken- und Blumenwerk einander durchdringen und fortsetzen, eine Geistesverwandtschaft mit den ersten Vasen-, Herat- und Moghul-Mustern nicht verkennen. Vielleicht führt uns diese Beziehung noch etwas weiter. Die um 1500 plötzlich einsetzende Üppigkeit des vegetabilen Teppichdekors in Persien ist weder als charakteristische Äußerung eines bestimmten Zeitstils noch als Abschluß einer in ihren Phasen deutlichen Entwicklung zu erklären[1]. Es muß da eine timuridische Vorstufe gegeben haben, die östlichere Anregungen vermittelte und zu einer Bereicherung des Formenschatzes in bestimmter Richtung den ersten Anstoß gab, ähnlich wie in der Miniaturmalerei damals die Berührung mit Werken der Yüan-Meister der Schule von Samarkand neue Wege wies, die wir deutlich verfolgen können.

Daß am Hofe Timurs Knüpfteppiche in Gebrauch waren, würden wir auch dann als selbstverständlich annehmen, wenn es uns nicht ausdrücklich verbürgt wäre[2], und es ist mehr als wahrscheinlich, daß sich der prunkliebende Weltherrscher nicht mit den bescheidenen Erzeugnissen turkmenischer Nomaden begnügte oder aus kaukasischen Orten Knüpfware kommen ließ, wenn er sie

[1] Die auf Miniaturen des 15. Jahrhunderts einigermaßen überzeugend dargestellten Teppiche zeigen meist einfache Felder mit fliesenartigem Muster oder Streublumen und Flechtwerkborten mit Nachklängen an kufische Schrift, später auch strenge Medaillonmuster mit Arabeskenranken, die ihre Herkunft aus der Buchillumination nicht verleugnen können.

[2] R. Gonzalez de Clavijo, Historia del Gran Tamorlan. Sevilla 1582. (Nach Sarre und Trenkwald, Alt-orientalische Teppiche. Bd. II 1928, S. 24; im Erscheinen).



Bortenstück von einem Mongolenteppich 15. Jahrh. (?)
Städtisches Museum, Halle

in reicheren Mustern und stattlicheren Exemplaren etwa aus dem Osten beziehen konnte. In seiner mongolischen Heimat und zwar in der alten Hauptstadt seiner Ahnen, in Karakorum, bestand vermutlich noch die 1262 gegründete Manufaktur, die für den kaiserlichen Hof Teppiche herstellte und zweifellos weiter in Betrieb blieb, als Kubilay nach Peking übersiedelte[1]. Denn Karakorum hatte damals seine Rolle noch nicht ausgespielt; es sank zwar zu einer provinziellen Residenz herab, wurde aber nach der Vertreibung der Yüan-Dynastie aus China (1369) nochmals der Sitz des allerdings stark reduzierten Reiches der Khaqâne, das erst 1470 erlosch. Arbeitete dort tatsächlich noch eine größere Teppichwerkstatt, so konnten ihr nach dem Verlust der Aufträge für den Pekinger Hof Bestellungen für Samarkand nur willkommen sein; wir müssen also durchaus mit der Möglichkeit rechnen, daß unter Timur und seinen Nachfolgern mongolische Prunkteppiche in Gebrauch waren und neue Anregungen für die Produktion in ihrem Machtbereich boten.

Nach dem Gesagten wird die kunstgeschichtliche Einordnung des in den Besitz von Dr. Löwe gelangten Prachtstückes, trotz des Mangels an unbedingt sicheren Vergleichspunkten, vielleicht doch nicht mehr als allzu gewagt erscheinen. Wir haben es vermutlich mit einem Erzeugnis zu tun, das im 15. Jahrhundert entweder in der Mongolei selbst oder in einem ihr stilverwandten westlicheren Zentrum entstand. Die letztere Möglichkeit müssen wir schon deshalb offen lassen, weil das glanzlose Wollmaterial und die Knüpftechnik — derbe, aber fest gereihte Knoten an wollener Kette — mit vorderasiatischen Gattungen vorerst mehr Verwandtschaft zeigen als mit den uns bekannten, allerdings sehr unmaßgeblichen chinesischen Beispielen. Keinesfalls handelt es sich um eine freiere Be-

[1] O. Kümmel, Die Kunst Chinas, Japans und Koreas (Handbuch der Kunstwissenschaft). Potsdam 1928, S. 81, nach einer chinesischen Quelle. (Freundl Mitteilung des Verfassers; das Buch ist noch im Druck.)

arbeitung durch eine Werkstatt im islamischen Kulturbereich; denn dann wären sowohl in koloristischer wie in zeichnerischer Hinsicht Konzessionen gemacht worden, die nirgends festzustellen sind. Die Farbenskala wirkt neben der aller erhaltenen westlichen Typen durchaus exotisch — das imponierende »kaiserliche« Gelb des Grundes mag höfische Vorschrift gewesen sein — und in dem Blumenwerk ist nicht die Spur einer »Islamisierung« zu entdecken, wie sie sonst die ostasiatischen Motive, Fabeltiere wie Ornamente, sogleich bei ihrer Übernahme — u. a. auch gerade auf Teppichen — erfahren. Selbst die Medaillierung der Flächenmitte darf nicht unbedingt als Zugeständnis an den persischen Geschmack aufgefaßt werden, da sie für diesen erst seit dem Ende des 15. Jahrhunderts charakteristisch wird und schon vorher in der Mongolei üblich gewesen sein könnte[1].

Eines Rahmens bedurfte die Bildkomposition des hier vorliegenden Mongolenteppichs zweifellos nicht, und tatsächlich sind untrügliche Anzeichen eines ehemaligen Bortenansatzes nichts festzustellen. Etwas später hat sich aber wenigstens in vereinzelten Fällen das Bortenprinzip auch bei dieser Gattung durchgesetzt. Unser Exemplar steht nämlich doch nicht ganz vereinzelt da. Im Städtischen Museum in Halle sind zwei unverkennbar zusammengehörige Fragmente erhalten, die von einem dem Löwe'schen eng verwandten Teppich stammen müssen (Abb. S. 462/63[2]). Das eine (1,43×1,26 m) zeigt auf hellblauem Grund in zum Teil verblichenen Tönen (safrangelb, graugelb, manganlila, karminrot) bei ebenfalls schwarzer Konturzeichnung einen Teil des Feldmusters, das in Blumenbildung und Rankenführung mit dem eben gesehenen nahezu völlig übereinstimmt; das Bortenstück (1,06×0,90 m) ist koloristisch reicher (blau, hellblau, hellgrün, weiß, schwefelgelb, sandgelb, bei lilafarbenem Grund) und im Begleitrand ohne schwarze Umrisse. Die in Knospen auslaufenden gekreuzten Stengel bildeten offenbar längliche, mit einem Blumenmotiv gefüllte Schilder, die oben und unten von arabeskenartigen Blättern begleitet waren, und bei dieser Rosetten- und Kartuschengliederung werden wir wiederum an die freilich immer viel gebundeneren klassischen persischen Muster erinnert. Erheblich kann der Zeitunterschied gegenüber dem Berliner Exemplar nicht gewesen sein, und die auffallend freie Gestaltung der Borte macht eine Entstehung vor dem 15. Jahrhundert auch für dieses sehr unwahrscheinlich.

Die Beziehung auf die Mongolei dürfte dem in Farben und Motiven durchaus eigenlebigen, zwischen den Kulturen des asiatischen Kontinents vermittelnden, in sich sehr ausgeglichenen Kunststil des Löwe'schen Teppichs am ehesten gerecht werden. Und jedenfalls scheint die bisher völlig unbekannte Gattung besonders geeignet, die nach der Timuridenzeit sich vollziehende Umwälzung im Teppichdekor in erster Linie auf die ausschlaggebende Einwirkung ostasiatischer Vorbilder zurückzuführen.

[1] Besonders ähnlich ist ein solches Schild im glatten Felde eines frühen indischen Fragmentes im Besitz von Prof. Sarre; das Motiv könnte, wie so viele andere Elemente der ersten Moghulzeit, sehr wohl aus Westturkestan importiert sein.

[2] Die Aufnahmen verdanke ich der Freundlichkeit des Herrn Direktor Dr. Schardt.

Maurice Utrillo — Luxembourg, Paris — Montmartre

GIBT ES EIN MUSEUM MODERNER KUNST IN FRANKREICH?

VON FLORENT FELS

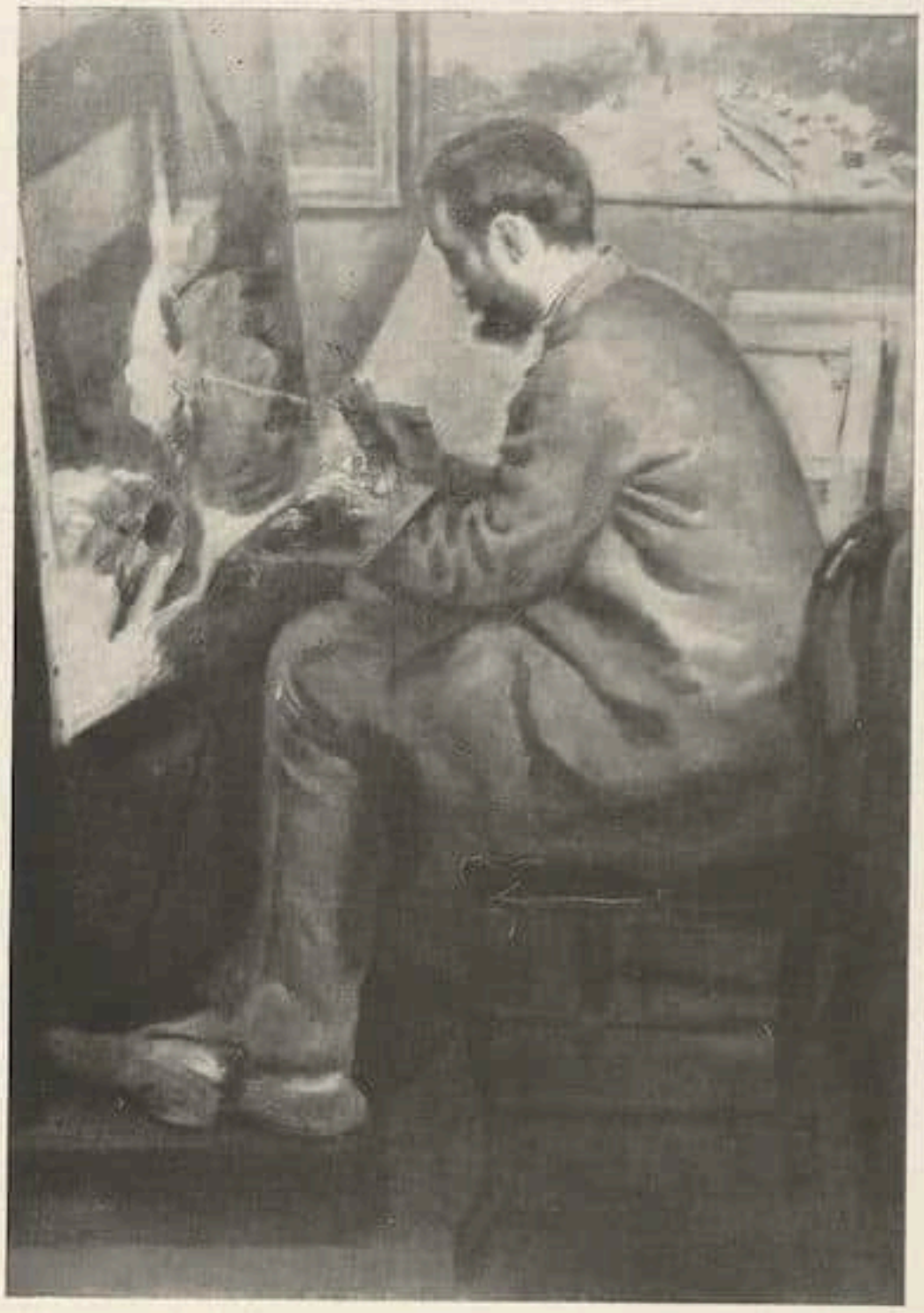
Man hat kürzlich entdeckt, daß sich einzelne Objekte aus dem nationalen Möbel-Tresor zeitweise auf Wanderungen begeben. Der Beamte, der diese Tatsache anzeigte, wurde von seiner Stellung enthoben, aber keine Buße traf den schuldigen Leiter der Kunstverwaltung, Herrn Paul Léon, der sein verantwortliches Amt mit beschränkter Kompetenz und unerschütterlicher Höflichkeit vertritt.

In Frankreich ändern sich die Dinge nur unter dem Druck eines Zwanges. Nicht durch, sondern gegen die staatliche Verwaltung geschah es, daß der Luxembourg seine impressionistischen Bilder erhielt, und die Provinzmuseen, mit Ausnahme von Grenoble, nehmen heute noch keinen der Meister auf, die der Pariser Schule ihre Kraft gaben: Cézanne, Renoir, Pissarro.

Der Wunsch nach Erneuerung der Anschauung, der Geist der Entdeckung und des Fortschrittes sind etwas sehr Seltenes in einem Lande wie Frankreich, das den Durchschnitt und die Tradition liebt.

Wenn das Wort »Revolution« so oft in unserem Wörterbuch vorkommt, so bedeutet das nur, daß jede Dame, die ihren Salon neu dekoriert, damit eine kleine Revolution zu verursachen glaubt.

Ähnlich steht es mit unseren Museumsdirektoren seit einem Jahrhundert, trotz der Bemühungen des jetzigen Hauptleiters unserer nationalen Museen, des reformfreudigen Henri Verne. Nur ein Museum entzieht sich dieser Regel: das Museum von Grenoble, das mit seinen Bildern von Matisse, Gauguin, Vlaminck, Valadon, Utrillo, Picasso, Braque ganz allein den französischen modernen Meistern den ihnen gebührenden Platz einräumt.



Renoir

Bildnis des Malers Bazille
Luxembourg, Paris

Sein Leiter, Herr Aubrey Farcy, zieht Nutzen aus der Nichtachtung seiner Kollegen gegenüber der Kunst von heute; die meisten seiner Erwerbungen stammen aus dem großen Haufen von Bildern, die seine Kollegen nicht für würdig halten, in ihren Räumen zu hängen. Während sie mit ihren staatlichen Ankäufen die akademischeste Form der Malerei zu verewigen suchen, versteht der Mann von Grenoble das zu entdecken, was durch die Güte und Modernität der Malerei eines großen Museums würdig ist.

In diesem Sinne herrscht jetzt auch ein veränderter und moderner Geist im Pariser Luxembourg; dank dem Amtsantritt von Masson und namentlich von Robert Rey, dem Geschichtsschreiber der französischen Kunst von David bis Manet, dem Freund der Maler, der modernen Ateliers und modernen Salons.

Unter seinem Einfluß wurde jetzt ein Ehrenplatz dem Maler Bazille eingeräumt, der in jungen Jahren als Opfer des Siebziger Krieges in der Schlacht von Beaume-la-Rolande fiel, und der doch schon Werke hinterließ, die, seinen Freunden und Bewunderern, nach ihm einen Platz in der Nähe von Monet und Renoir anweisen.

Die Eigenart Bazilles, aufgebaut auf der von Courbet geschaffenen Grundlage, läßt einen Geist erkennen, der durchaus nach der Hellmalerei strebt. Der

Degas

Interieur mit Figuren
Luxembourg, Paris

F. Bazille

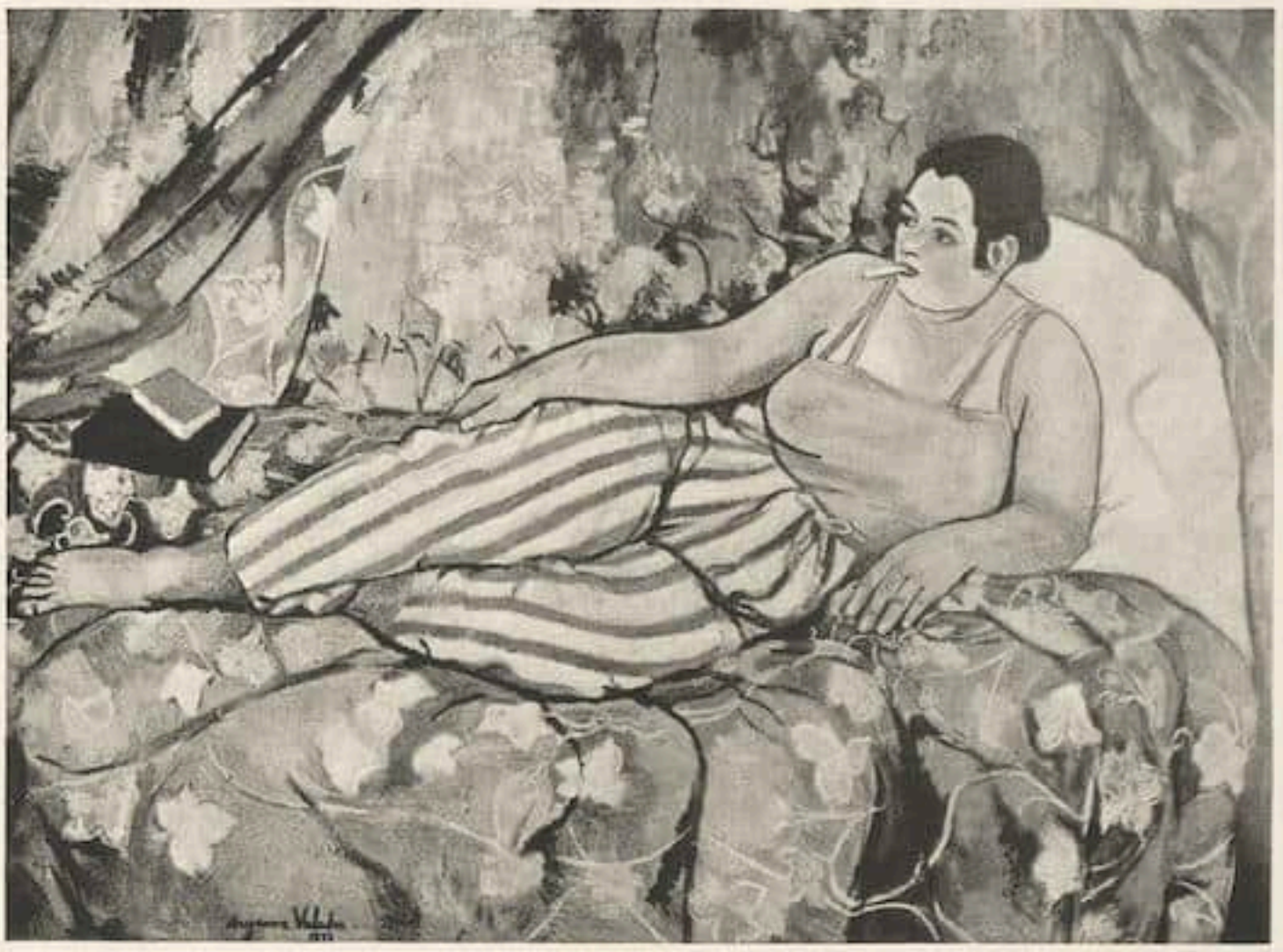
Das Atelier des Künstlers
Luxembourg, Paris

Maler lebte teils in Paris, teils in der Provence, er arbeitete viel im Freilicht; seine Gemälde wirken ebenso hell wie ernst und gemessen. Ein oberflächlicher Beobachter würde seine Bilder mit denen von Degas vergleichen, aber es ist mehr Leichtigkeit in ihnen als bei Degas, und die Luft, die sie umweht, ist nicht dieselbe wie die des Malers der Tänzerinnen.

Während man in Luxembourg Bilder von der Louise Valadon, Maurice Utrillo, Matisse, van Dongen, Maurice de Vlaminck findet, gibt es immer noch Künstler, die man dieser Ehre nicht für würdig erklärt hat. Vergeblich würde man im größten Museum der französischen Malerei Picasso suchen oder Derain. Wenn der Louvre heute ein meisterhaftes Werk des Zöllners Rousseau besitzt, so scheint das fast zu bedeuten, daß die Malerei der Jungen eines Tages in das Museum der Klassiker eintreten wird, ohne den bisher immer üblichen Umweg über das Museum der Lebenden gemacht zu haben.

Im übrigen findet man jetzt im Luxembourg neben einigen Werken von Rodin und einem »Herakles« des eklektischen Bourdelle ein bedeutendes Bildwerk: die »Tänzerin in Bronze« von Degas, die bemalt und mit staubigem Mousseline bekleidet ist. Athletisch und durch ihre Arbeit deformiert, steht diese »realistische« Figur wie eine konservierte Tote in einem Schaukasten.

Im Impressionistensaal des Museums sieht es immer noch mager aus. Cézanne ist durch zwei Landschaften, die man jetzt gereinigt und aufgehellt hat, noch unzulänglich vertreten. Besser steht es um Renoir und Monet. Unter den Zeitgenössischen sind nur Matisse und Vuillard mit wirklich ihrer Kunst würdigen Werken in das Museum eingezogen.



Suzanne Valadon — Luxembourg, Paris — Liegende

Ulrich Apt d. Ä. Bildnis eines Ehepaares. Datiert 1512
Aus der Ausstellung Altdeutscher Bildnisse bei Z. M. Hackenbroch, Frankfurt a. M.

EIN GESAMTKATALOG DER DÜRERSCHEN WERKE[1]

KRITIK UND ABWEHR

VON FRIEDRICH WINKLER

H. Tietze hat in Nr. 2 des Beiblatts der „Zeitschrift für bildende Kunst" eine Besprechung des von mir herausgegebenen 6. Bandes der Lippmannschen Dürer-Zeichnungen veröffentlicht. Bevor ich sie kennen lernte, habe ich auf wiederholten Wunsch der Schriftleitung und zuletzt H. Tietzes eine Besprechung seines Dürer-Buches zugesagt. Unvorsichtigerweise, denn unsere Anschauungen über wissenschaftliche Arbeit und sachliche Kritik gehen, wie ich aus Tietzes Besprechung ersehe, so weit auseinander, daß ich seine Kritik als eine Herausforderung bezeichnen muß, die sich nicht scheut, mit Mitteln zu arbeiten, die das Gebiet persönlicher Verleumdung hart streifen. Wenn ich die zum Teil sehr schweren Irreführungen nicht berichtige, die Tietzes agitatorische Rezension enthält, so ist nicht nur die Aufgeregtheit Tietzes Schuld, aus der der von ihm angeschlagene Ton bis zu einem gewissen Grade erklärt werden kann, und die furchtbare Flüchtigkeit, mit der Tietze hier wie in seinem sogleich zu kennzeichnenden Buche gearbeitet hat, sondern auch der Umstand, daß gegen Tietzes weit übers Ziel schießende Kritik gerade jetzt — in einem anderen Falle als dem meinen — einige der Vorwürfe erhoben und von H. Tietze eingesteckt werden, die ich Tietze in sinngemäßer Anwendung auf meinen Fall auch machen muß. Ich setze zur Kennzeichnung einiges hierher (Kunstwanderer Juni 1928, S. 445):
„. . . hat seine Meinung in einer äußerst übelwollenden und übertreibenden Schilderung ausgedrückt . . . lächerlich übertrieben . . . seine etwas mutwilligen Behauptungen . . . gehässiges Urteil." Entscheidend aber war für mich, daß ich des Schutzes der „Zeitschrift für bildende Kunst" nicht sicher bin. Im Gegensatz zu einer ganzen Reihe von Äußerungen von Fachgenossen, die mir zugegangen sind, fehlt in denen der „Zeitschrift für bildende Kunst" jeder Ausdruck des Bedauerns, der Mißbilligung oder der Erklärung des mir gegenüber vielfach überaus scharf beurteilten, piratenhaften Angriffs Tietzes. Ich behalte mir vor, meine Charakteristik der Tietzeschen Kritik zu gegebener Stunde zu belegen.
Die Lage, in die H. Tietze mich gebracht hat, hätte meine Kritik des Tietzeschen Dürer-

[1] Hans Tietze und E. Tietze-Conrat: Der junge Dürer. Verzeichnis der Werke bis zur venezianischen Reise im Jahre 1505. B. Filser. Augsburg 1928.

Buches zweifellos beträchtlich erschweren können, wenn das Urteil über dasselbe nicht schon vor dem Erscheinen der Rezension festgestanden hätte, wie es wohl überhaupt nicht schwer ist, sich über dasselbe ein Urteil zu bilden. Es ist außerdem, wie wohl vielerorts empfunden wird, ein so überraschendes, ja sensationelles Experiment von fleißigen Gelehrten, die sich einen gewissen Namen gemacht haben, daß ich die bei Tietze nunmehr herrschende Auffassung von wissenschaftlicher Arbeit und sachlicher Kritik aufs entschiedenste abwehren muß und wohl auch kann, ohne in den Verdacht einer starken Befangenheit zu geraten.

Tietzes machen als erste mit dem Gedanken eines vollständigen Verzeichnisses sämtlicher Dürerschen Werke in streng chronologischer Anordnung Ernst. Der aufgebotene Apparat, umfangreiche Literaturzitate bei jeder einzelnen Nummer, genaue chronologische Anordnung, Abbildung sämtlicher für echt gehaltenen Werke, neun Register, erweckt den Eindruck, daß die Verfasser sich der Verantwortung bewußt waren, die sie mit der Herstellung eines viele hundert Nummern umfassenden Verzeichnisses sämtlicher Bilder, Holzschnitte, Stiche, Zeichnungen Dürers, der von jeher im Mittelpunkt des Interesses der deutschen Kunstforschung stand, übernommen haben. Also ein groß angelegtes, wissenschaftlich überaus exaktes und zugleich grundlegendes Unternehmen. Leider erweist sich diese Annahme schon beim Durchblättern als eine schwere Täuschung. Das Buch ist offenkundig eine äußerst eilige, viel zu früh abgeschlossene Arbeit, die den Verfassern wahrscheinlich nicht mehr als ein bis zwei Jahre gekostet hat, während das Zehnfache der Zeit nicht zu viel gewesen wäre. Vermutlich hat der spät gefaßte Entschluß, zum Dürer-Jahr mit einem Katalog sämtlicher Werke zur Stelle zu sein, einen überaus verhängnisvollen Einfluß ausgeübt.

Blättert man in dem Bande, so bemerkt man bald, daß die chronologische Anordnung, die Kritik der Einzelheiten, der Stil nicht selten geradezu absurd sind. Ich kann beim besten Willen keinen anderen Ausdruck für die folgenden Tatsachen finden, die nur eine ganz eng begrenzte Auswahl darstellen. Die chronologische Anordnung ist so exakt, daß auf einen Holzschnitt der Großen Passion die aquarellierte Ansicht von Nürnberg, fünf Blätter der Apokalypse, zwei Stiche, zwei Bilder, ein Holzschnitt, ein Blatt der Apokalypse, ein Holzschnitt usw. folgen. Die Blätter des Marienlebens stehen an neun verschiedenen Stellen. Dazwischen ist wieder jede erdenkliche Gattung von Bildwerken vertreten. Dabei ist einer der spätesten Holzschnitte des Marienlebens an den Anfang, einer der frühesten der Großen Passion ans Ende gesetzt. Die völlig eindeutig lesbare Datierung einer Vorzeichnung zum Marienleben wird als unleserlich bezeichnet. Einige Stiche mit ausgereiftem Dürer-Monogramm werden sensationell an die Anfänge Dürerscher Sticharbeit umdatiert mit der Behauptung, das Monogramm sei später nachgestochen, was ohne Beispiel bei Dürer ist. Die zahlreichen Gegengründe, die sich sofort bieten, werden überhaupt nicht in Betracht gezogen. Wird die Anordnung schon durch die bildliche Wiedergabe, wo alles wie Kraut und Rüben durcheinander steht, in ihrer Widerspruchsfülle leicht erkannt, so könnte man sich mit dieser hyperkritischen, falsch verstandenen Stilkritik als einer nicht vereinzelten Erscheinung abfinden, wenn sie nicht sogar zu schweren Mißgriffen in bezug auf die Authentizität der Werke geführt hätte. Es ist wirklich nicht schwer, ein Verzeichnis „A", das nur ganz unzweifelhafte Werke Dürers enthält, zusammenzubringen. Tietzes haben es fertiggebracht, ein noch nie als Dürer verteidigtes Werk wie die Lützschenaer Fürlegerin und die lahme Pause nach dem Stich des „sol justitiae" hereinzubringen, bei der man noch die Griffelspuren der Pause sehen kann. Das Lützschenaer Bild, die einzige Bereicherung des A-Kataloges durch Tietzes und, wenn zutreffend, eine überaus wichtige, wird fünfmal erwähnt. Niemals wird gesagt, warum Tietzes es für ein Original halten! Nachträglich hat H. Tietze allerdings gemerkt, daß die Aufnahme ein schwerer Mißgriff war. Im „Kunstwanderer" zieht er (Juni 1928) sein Votum zurück mit der Entschuldigung, daß „in der Isolierung der Privatsammlung" das Bild ihm als eine originale Arbeit erschien. Als ob das für den Verfasser des ersten kritischen Verzeichnisses der Werke Dürers eine Entschuldigung wäre! Nicht genug damit. Tietze schweigt nun nicht etwa fein still. Nein, er weiß dabei noch einen Vorteil für sich herauszuschlagen! Er besitzt die Stirn, die Richtigstellung dieses groben Mißgriffs sich als Verdienst anzurechnen! Sie wird für ihn nämlich die Gelegenheit, „als erster unser Buch öffentlich einer Unrichtigkeit zu zeihen".

Ich bin etwas von meinem Wege abgekommen. Ebenso überraschend wie zahlreiche Ab-

schreibungen, auf die unten eingegangen wird, sind die anderthalb Dutzend mehr oder weniger deutlich ausgesprochenen Zuschreibungen Dürerscher Werke an Baldung, Schäufelein, Kulmbach, Beham. Die erfolgreichen jüngeren Spezialisten auf diesem Gebiete, wie Buchner, Parker und Schilling, werden große Augen machen. Ich kann leider zu diesem und vielem anderen nicht Stellung nehmen. Nur auf die folgenden Punkte sei noch aufmerksam gemacht. Keiner der Altäre ist nach Tietzes in einem Zuge entstanden. Bei jedem sind die Flügel zu anderer Zeit als das Mittelbild oder durch andere entstanden, beim Paumgartner-Altar die Flügel fünf Jahre vor dem Mittelbild! Als ob jemals Flügel vor dem Mittelbild in einer Kirche aufgestellt worden wären! Die Münchener Jabach-Flügel, wohl das Schönste an Dürerscher Malerei in Deutschland, dem Uffizienbild von 1504 nahe verwandt, sind nicht von Dürer! Das Londoner Bild des Vaters von 1497, das heute kaum noch Zweifeln begegnet — Flechsigs Urteil stammt aus der Vorkriegszeit — wird von den belesenen Verfassern ohne jedes Literaturzitat, ohne die wichtigen englischen Aufsätze über dieses bedeutsame Stück, die Dürer-Erwerbung der National Gallery, aufgeführt! Wie überhaupt die Literatur in Zitaten von Anfängerarbeiten sich nicht genug tun kann, wahre Kritik aber und wirkliche Vollständigkeit öfters vermissen läßt. Ich habe leider keinen Raum für Belege. Nur eine Tatsache. Tietzes kritisieren an zwei Stellen ziemlich ausführlich die Rückseite des Paumgartner-Altares, bilden aber ein Bild ab, das überhaupt nichts mit dem Altar zu tun hat. Sie kennen also die Rückseite nicht, reden aber darüber!

Noch ein Wort über die Anlage von „B. Die Werkstattarbeiten". Hier sind auch die in Kopien erhaltenen Bilder Dürers aufgeführt. Sie haben natürlich nichts mit der Werkstatt Dürers zu tun, sind zuweilen hundert und mehr Jahre später. Tietzes helfen sich, indem sie im Text nicht die vorn im Inhaltsverzeichnis angegebene, analog „A. Eigenhändige Arbeiten" gebildete Überschrift „B. Werkstattarbeiten" setzen, sondern plötzlich heißt es „B. Die Werkstätte". Nebenher, ohne auf die Abweichung im Inhaltsverzeichnis hinzuweisen, wird gesagt, daß sie die Dürer-Werkstatt als Werkstatt „im engeren Sinn" bezeichnen. Die Erklärung, die sie für die Aufnahme der anderen Werke geben, „Arbeiten, die noch unmittelbar auf Dürerschen Ideen fußen", ist nichtssagend und rechtfertigt diese Einordnung der Kopien keineswegs. Unmittelbar auf Dürerschen Ideen fußen unzählige Werke. Dieser Begriff der Werkstätte ist also trotz der Abänderung gegenüber dem Inhaltsverzeichnis nicht zu verteidigen.

Nachdem wir bei unserem Durchblättern zu einigen Punkten der Anlage und zu einigen neuen Tatsachen Stellung genommen haben — leider konnten es nur ein paar auffällige Einzelheiten sein —, wenden wir uns dem Stil und der Begründung der Thesen Tietzes zu. Auch hier müssen wir uns mit relativ wenigen Proben begnügen. Hier offenbart sich allerdings eine derartige Kritiklosigkeit gegen die eigene Arbeit, daß ich, zumal jeder Richter sein kann, auf diese Seite die Aufmerksamkeit des Lesers vor allem lenken möchte. Ich lasse Tietzes möglichst selbst für sich zeugen.

Tietzes halten es mit einer Arbeit dieses Charakters und Ausmaßes für vereinbar, folgende Ausdrücke und Worte — die nur eine sehr enge Auswahl darstellen — zu verwenden:

„Dürers pausbäckiger italienisierender Idealnaturalismus" (S. 93, W. 26).

„Die leere Cinquecentohand der Maria" (W. 26).

„Der Idealmann" (S. 404), „der edelreife Dürer" (S. 322), „die Bauchdraperie" (A. 31).

„Im Grünen ein violetter Durchblick auf Berge" (S. 17, Nr. 71, Hamburg). (In Wirklichkeit ist der „violette" Durchblick ein violettfarbener Felsblock, nicht viel kleiner als der darunter liegende Löwe.)

„Jedes Problem zur Geradlinigkeit rationalisieren" (S. 379).

„Die den Proportionsstudien verpflichtete Frau vom Großen Glück (hält das mit fanatischer Verbissenheit ins letzte Detail erfaßte Wunderwerk des Pferdezaums)" (S. 412).

„Diese Frau — richtige Frau aus Fleisch und Blut —" (S. 402).

„Dürers Werdegang (S. 330) ist nicht ein Mosaik . . ., sondern ein organischer Prozeß, durch den wechselnder Aufnahmswille (sic) und Aufnahmfähigkeit (sic) die gerade gebrauchten Stoffe sich zu eigen machen."

„Diese Masse (S. 300) . . . stellt ein sehr zusammengesetztes Ganzes dar."

„Die Besonderheit dieser („großen Hauptblätter") liegt darin, daß sie eben Hauptblätter sind" (S. 386).

Der Stich der Mißgeburt eines Schweines (S. 385):
„Nie angezweifelt (als Werk Dürers), weil niemand die unbegründete Zuweisung einer solchen nichtssagenden Gelegenheitsarbeit an Dürer vermuten könnte."
Nach diesen Proben wird es dem Leser nicht verwunderlich erscheinen, wenn man überaus willkürliche, in ihrer Formulierung teils abgegriffene, schlechthin phrasenhafte, teils sehr künstliche und absurde Urteile über Dürers Persönlichkeit und Entwicklungsgang findet. Als moderner Künstler hat Dürer „zu Füßen der Rosenhag-Madonna Schongauers gesessen". „Er wollte in erster Linie sich bilden und nicht Leistungen vollbringen. Dieses Verantwortungsgefühl der genialen Begabung gegenüber der eigenen Bildung bestätigen die wenigen Werke ... sie bezeugen den gespanntesten Arbeitswillen, das atemloseste Ringen, wie es symbolisch aus dem Selbstbildnis in Erlangen spricht" (S. 285). Wozu ich mir zu bemerken erlaube, daß das im Zustande tiefer seelischer Depression gezeichnete Selbstbildnis kaum jemand noch auf „den gespanntesten Arbeitswillen und das atemloseste (sic) Ringen" raten lassen wird. Hier sei angeschlossen „das volle Untertauchen in den Kunstbegriff der Renaissance" (S. 422). Der italienischen Kunst „trat er mit demütigem Lerneifer entgegen". Noch mehr: „Instinktiv greift Dürers (sic) durch die oberitalienische Vermittlung hindurch (sic) zum antiken Ursinn dieser Posen" (S. 391). „Überdies war Dürer blutjung, ein fahrender Schüler und brennend auf jede Anregung erpicht" (S. 397). Dürer war damals, wohlgemerkt, 24 Jahre alt, verheiratet und flüchtete wahrscheinlich vor der Pest aus Nürnberg.
Die Rolle, die Barbari bei der Auseinandersetzung mit der italienischen Kunst beigemessen wird, ist vielseitig und überaus bemerkenswert. „Die von Dürer 1506 in größerem Maßstabe (!) gemachte Beobachtung (!), daß in Italien die Maler Herren seien, hat ihm schon der venezianische Wandervirtuose (!) in einer durch die Isolierung noch wirksameren Weise vermittelt" (S. 415). Wenn ich die Isolierung richtig deute, so soll das heißen, daß diese für Dürer gewiß nicht eben erfreuliche Feststellung von ihm schon 1500 beim Auftreten Barbaris in Nürnberg gemacht wurde, in kleinerem Maßstabe, mit Tietzes zu reden. Jedenfalls nicht 1495 in Venedig, was immerhin wichtig ist. Damals waren Barbari und Dürer nämlich nach Tietzes auch schon zusammen und Dürer lernte durch Barbari, wie man ein Studienblatt auf beiden Seiten benutzt, indem man beispielsweise bei einem Rückenakt, den man gezeichnet, die Umrißlinien auf der anderen Seite nachfährt und in den Umriß die Vorderseite mit Gesicht, Brust, Scham usw. einzeichnet. Tietzes Darlegungen sind so interessant, daß ich sie, zumal da sie manchen befremden dürften, genauer anführen muß. Dürer hat bekanntlich 1495 — in Venedig? — einen Frauenraub nach Pollajuolo (Bayonne) gezeichnet. Aus dem gleichen Jahr ist der von Meller publizierte prachtvolle weibliche Rückenakt von 1495 im Louvre, wohl die erste Modellstudie nordischer Kunst nach einem jugendschönen Körper voll anmutiger Bewegung. Dürer selbst hat in seinen weiblichen Aktstudien selten ähnliches wieder erreicht. Die Frauen der Pollajuolo-Kopie sind dagegen klobige, zappelnde Bauernweiber. Tietzes stellen den Unterschied fest, wenn auch nicht mit diesen Worten. „Im selben Jahr, in dem er den Frauenraub gezeichnet hat, soll er auch diesen weichgeschwungenen Umriß um die federnd üppige Schlankheit dieses Frauenkörpers gezogen haben! Das Auffallende dieser Körpermodellierung schwindet, wenn man Dürer diese Figur in Berührung mit Barbari zeichnen läßt. Ja, man kann vielleicht noch weiter gehen..." Und nun kommt eine ausführliche Feststellung der (nicht neuen) Tatsache, daß die Linien des Rückenaktes auf der Rückseite des Blattes nachgefahren und die Vorderseite des Aktes hineingezeichnet sei. Das scheint auf Barbaris theoretische Rezepte hinzudeuten, der mehrfach Vorder- und Rückansicht sich entsprechen läßt. „Ist diese Arbeitsmethode eine (sic) der Kniffe, mit denen der alte Praktiker dem jungen Adepten imponierte, so würde..." (S. 320). Der furchtbare Ernst, mit dem Tietzes jeder Möglichkeit nachgehen, Anregungen aufzuspüren, forderte diese Wiedergabe der Deutung eines Vorgangs, den man schon bei Kinderzeichnungen, wo man Papier sparen, sich die Sache leicht machen will, antrifft. Vielleicht läßt sich Tietzes Beobachtung auch für die heute so beliebte Erforschung der Kinderkunst auswerten. Zu dem Zwecke sei Tietzes Zusammenfassung dieser — hoffentlich nicht zu ausführlich resümierten — Einzeluntersuchung ausdrücklich wiedergegeben: (S. 397) „Den Knotenpunkt von Dürers und Barbaris erster Berührung glaubten wir in dem Rückenakt des Louvre zu erkennen."

Niederbayrischer Meister. Datiert 1478
Aus der Ausstellung Altdeutscher Bildnisse bei Z. M. Hackenbrock, Frankfurt a. M.

Um das wichtige Ereignis des venetianischen Aufenthaltes zu kennzeichnen, sei ein anderes Tietzesches Wort zitiert, das vor dem Londoner Bild des Vaters von 1497 (W 12) fällt: „Zwischen dem Bilde von 1490 und diesem von 1497 wird die Lockerung der ersten italienischen Reise offenbar."

„Nach dem Erlebnis der großen Kunst Italiens" — er hatte drei Stilgenerationen in sich aufgenommen (S. 330) — „tastet Dürer an den alten Aufgaben" (sic) (S. 389). Aber es hat nicht viel zu sagen. „Als die italienische Saat zur Ruhe gekommen war" — eine Saat, die zur Ruhe kommt, verfault bekanntlich — „muß Dürer ungeheurer Formen voll gewesen sein" (S. 389). Es kommen die drei großen Holzschnittfolgen. In ihnen hat Dürer „mit starker, sicherer Hand das dem Volke Gegenwärtigste in die aktuellste Form geprägt, die Altes erneut." (S. 386.) Die vier bekannten Reiter verknüpfen allerdings nach Tietzes zugleich kompositionell ein antikes und ein gotisches Motiv überraschend. (S. 391.) In der Apokalypse kommen erst „klirrende und dröhnende Blätter", dann „rauschende Visionen" (S. 393), aber nicht in der Reihenfolge, „wie sie der Text des Evangelisten heranrollte". (S. 388.) Diese schwerlich restlos überzeugende Vereinfachung der schwierigen chronologischen Anordnung findet sich auch beim Marienleben (S. 409). Erst sind die Rahmen hart in das Gefüge der Komposition eingesetzt, dann löst sich diese Härte. Und noch einfacher ist für Tietzes — unter Berufung auf Beenken — die Entwicklung des Tafelmalers Dürer. Es kommt nämlich eine Zeit bei Dürer (S. 346), „in der er die mittelalterliche Schätzung des Fleißes als des höchsten Kriteriums der Qualität zugunsten der moderneren Betonung

der entscheidenden Konzeption überwunden hat". Danach wird man also in Zukunft ziemlich mühelos datieren können: in bzw. nach der fleißigen Zeit.
Aus der folgenden Zeit interessiert vor allem Tietzes' Beurteilung der „Grünen Passion" (S. 418): „in einer Zeit, in der er am Canon menschlicher Schönheit arbeitend das heiß begehrte Arkanum der Kunst in der Hand zu halten glaubte, in einer Zeit, in der" usw. ist es nach Tietzes unmöglich, daß er diese „unsäglich mühsame, halb mechanische Arbeit" gemacht hat.
Dieser Dürer ist nicht bloß eine äußerst phrasenhaft veranschaulichte Inkarnation des kategorischen Imperativs Kants und des klassizistischen Goethe-Nachfahren, sondern auch noch ein biederer Handwerksgeselle. Als beste Erklärung der Streitfrage der Baseler Illustrationen sehen Tietzes die Erklärung an (S. 301), daß Dürer in der Werkstatt des Bergmannmeisters gearbeitet hat! Sein Anteil sei gewissermaßen nur eine mechanische Leistung gewesen. Offenbar meinen Tietzes mit Dürers Mitarbeit an den Baseler Holzschnitten die Waschbecken, Handtücher, Fenster, die Dan. Burckhardt zur Illustration seiner These von der Autorschaft Dürers an den Hunderten von Blättern abgebildet hatte.
Das vorliegende Buch, das, was man allerdings nach dem Vorhergehenden nicht glauben sollte, das erste vollständige Verzeichnis der Dürerschen Werke ist, ist zugleich nach Tietzes' Auffassung auch ein überaus wirksames Kampfmittel. Ihm liegt eingestandenermaßen die Absicht zugrunde (Vorwort S. XII), „durch unsere vielfach einschränkende Stellungnahme die übergroße Tendenz zu weitgehender Ausdehnung von Dürers Werk so wirksam wir können zu bekämpfen." Das geschieht besonders im Katalog C „Ausgeschiedene Werke". Hier werden mehrere Dutzend bisher nie angezweifelte Zeichnungen Dürer bzw. seiner Werkstatt abgesprochen, öfters weltberühmte Meisterwerke. Ich zitiere einige der Gründe, die geltend gemacht werden.
An dem wundervollen, sehr großen Hirschkopf der Bibl. Nat. bemängeln Tietzes das breit mit ein paar kräftigen Pinselstrichen hinzugefügte Geweih (A 161): „ohne Horncharakter, flach, unmodelliert, mit malerischem Reiz." (Die einzige Begründung der Verwerfung.) Ebenso neuartig ist der gegen den bekannten Hirschkäfer geltend gemachte Einwand: (A 140) Mangel an durchsichtigen Schatten, (diese „würden für Echtheit des Blattes sprechen"), oder die überaus zahlreichen Einwände gegen den „König Tod" von 1505 (A 133): „das Pferd mehr Gespenst als Pferd, der Tod mehr Ausdruckszacke und -linie (sic) als Skelett". „Das Geistige ist als Graphisches vorgedrängt", das Monogramm ist „unorganisch", so sind auch „die Wolken (? oder Hügel?) ohne Gefühl fürs Organische, nur Temperamentsausdruck". Ich erlaube mir darauf hinzuweisen, daß für Tietzes nicht feststeht, ob Wolken oder Hügel gemeint sind. Diese Gebilde sind jedenfalls „unorganisch", unorganisch wie übrigens auch der der durchsichtigen Schatten entbehrende Hirschkäfer, unorganisch auch die Landschaft des Hamburger Löwen (Nr. 71: „die Landschaft unorganisch zum [!] Löwen"), der aber unverständlicherweise trotzdem von Tietzes für echt gehalten wird. Jedes Monogramm Dürers hat nach Tietzes eine organische Gestaltung (S. 100 W. 50). Dem Stich mit dem Sebastian am Baum (W. 50) „mangelt" — unglücklicherweise — „jene organische Gestaltung (des Monogramms), die es sonst immer hat". Er ist nicht von Dürer! Von wem sonst? Zum Glück ist da „die Haarigkeit der Beine".
„Die Unabhängigkeit der Erfindung und Details — unter dem tun Tietzes es nicht — wie die Haarigkeit der Beine deuten auf Baldung" (S. 364). Aha! Bleibt nur Vasari. Der „zählt" nämlich das Blatt, — wie Tietzes gewissenhaft anführen — „noch unter den Arbeiten Dürers auf". Hier muß ich Vasari in Schutz nehmen. Er sagt bekanntlich, daß Dürer in Antwerpen zu Hause war. Von einem solchen Kenner Dürers zu erwarten, daß er einen signierten Stich in seiner Liste unterdrückt, den niemand vor Tietzes als undürerisch erkannt hat, geht denn doch zu weit. Sehr wichtig ist auch die folgende Katalognotiz (A 34) über den Dachs auf der Berliner Aktzeichnung L. 12, der bekanntlich zusammen mit dem Akt in dem Sündenfall der kleinen Holzschnittpassion verwendet wurde. „Der Dachs der Zeichnung unterscheidet sich deutlich von dem des Holzschnittes: er ist rundäugig und kurzbeinig, jener schlitzäugig und langbeinig; die Haare auf der Nase sind als Striche gegeben, beim Holzschnitt richtige Haare, auch auf der Schnauze." Dem „Paulus in der Halle" wird seine „akzentlose Körperlichkeit", der vollwangigen, von Grund auf heiteren und frohen Frau von 1503 (A 162), die ich aus Privatbesitz veröffentlichte, ihre „knochenlose Körperlichkeit", die „kaum fränkisch" ist, zum Vorwurf gemacht. Bei

letzterer weiß ich mir allerdings zu helfen, indem ich mich an den oder die Tietze auf S. 414 halte: (1503) „der ganze Typus von Gestalt und Gesicht... ist... knochenloser geworden." Bedenklich steht es um den jungen Mann A 96: „Die Falten ohne Stoff, nur Linie", um das Zentaurenweib in Koburg A 101: „Wie eine stehengelassene Zeichnung", um den Konrad Verkell und den großen Tafelaufsatz im British Museum. (A 109, A 122). Beim Verkell ist der Strich „rein graphisch, ohne Stoffcharakter", beim Tafelaufsatz ist er „problemlos". Es ist wirklich erstaunlich, was alles Tietzes sehen. Wer hat je die nüchternen Beschriftungen des berühmten Reiters und der drei Trachtenstudien der Albertina kritisch angesehen! „Die verdächtigen Aufschriften mit ihrem fast romantischen Tonfall!" Auch sind die Blätter „aller Sprühkraft bar" (S. 420). Der Besitz solcher Argusaugen macht verständlich, warum Tietzes nicht an das — Dürer würde sagen überköstliche — Aquarell des großen Baumes der Ambrosiana glauben wollen (A 145): „Der Baumstamm geht hart durch die unten wie ein Wespennest hängende Krone durch. Die Felsen ohne Stofflichkeit." Das ist alles, was gegen das Blatt vorgebracht wird. Es genügt auch, wenn man bedenkt, daß die Krone eines Baumes unten hängt und wie ein Wespennest aussieht, und daß dann noch der Baumstamm hart hindurchgeht; gottlob Wespennest, nicht Bienenschwarm! Sehr persönlich werden die jugendlichen Reiter in München aus der Wanderzeit beurteilt (A 147). Jedes Reiterherz wird sich drehen und winden, wenn von einem Pferd gesagt wird, daß es sich „bückend die Schnauze am Oberteil des Beines reibt". Und das soll häufig vorkommen, sagen Tietzes (sc. das Motiv). „Das andere Pferd klebt an dem ersten, mit durchaus unklarer Hinterhand." Sehr bedenklich für Dürers Urheberschaft an dem genialen Blatt ist auch: „Der stehende Hinterfuß ohne Knochen, nur haarig." Schließlich darf auch die nicht eben zarte Bekämpfung der gegnerischen Meinung fehlen (S. 303): „Besonders charakteristisches Beispiel einer falschen Genialität, die man Dürer zumutet, ja, die man als besondere Qualität anpreist." Kurzum: „Die Zeichnung ist ein richtiger Blender, der im Sturmschritt über die Schwierigkeiten hinweggeht." Ein anderer Fall (A 152): „Die Zeichnung verbindet Elemente aus zwei Holzschnitten und eine Komposition mit zum Teil späterer Architektur zu einem neuen Aufguß." Interessant ist auch, was Tietzes über Architekturwiedergaben zu sagen haben. Die berühmten Schloßhofansichten der Albertina (A 171) sind zu verdammen, weil hier der „Schachtelraum mit Ausnützung der Tiefe" vorkommt. Das wäre vereinzelt bei Dürer. Schachtelraum mit Ausnützung der Tiefe ist nach Tietzes eine Pachersche Raumauffassung. Und nun rechne man noch „die Unstofflichkeit und luftlose Trockenheit der Hofansichten" hinzu. Da bedarf es schließlich gar nicht mehr der Erwähnung des Umstandes, daß für Dürer eigentlich nichts spräche „als das unbezweifelt falsche Monogramm". Und dann die Blumen! Alle Register werden gezogen, weil das kleine Rasenstück und der Veilchenstrauß noch immer für Dürer gehalten werden. Bei ersterem (A 179) „bricht der schwarze Grund zur Erhöhung der Plastizität durch". Ihm fehlen natürlich die „durchleuchteten Schatten". Sie sind ein „schwarzer Klumpen". Bei dem „großen Namensbruder" — so bezeichnen Tietzes sinnig das große Rasenstück — „spielt Licht auf jedem Halm, liegt zarter Hauch auf jedem Blatt... hier sind die Blatthaare starr wie ein Stacheldraht" (S. 413). Und so wichtige Beobachtungen stehen nicht im Katalog, sondern irgendwo im Text verstreut! Daß so etwas und die „gestellte" Komposition noch nicht gesehen worden ist! Ebenso unverzeihlich ist, daß man sich die folgenden Bemerkungen über den Veilchenstrauß aus dem Exkurs (S. 413) heraussuchen muß: „Dürftige Malerei ohne Materialgefühl, so hart, so ohne Duft gemalt, schülerhaft koloriert." In der hochgemuten Lebenswärme jener für ihn so wichtigen Zeit kannte er nichts Gleichgültiges. Das unbedeutendste Beiwerk setzte er (damals) vibrierend von Lebendigkeit hin (ebda.). Während es Tietzes hier unleugbar ernst mit ihrer Überzeugung ist, scheinen sie bei der Zeichnung des Vaters als Goldschmied (Albertina, A 168) — bei einem so ernsthaften Blatte des Knaben Dürer! — ihren Scherz mit uns treiben zu wollen: „Die zeichnerische Durchführung ist sehr geschickt, ja blendend, aber doch lahm und schematisch." Da kenne sich einer aus.

Wir haben seit langem ein kritisches Phantastentum, Lautner, van Dyke, Franz Bock, Singer, die Signaturenjäger Mély und Ph. Ackermann gehören dazu. Sogar so anregende Männer wie K. Voll. In diese Reihe stellen sich nunmehr Tietzes, die Dutzende von nie angezweifelten Stücken ausscheiden, den Rest übergenau datieren. Soll ich den Leser, der mir ge-

duldig gefolgt ist, mit ernsthaften Auseinandersetzungen wiederum drangsalieren? Daß das Buch 3 verschiedene Titel, vier Kapitelüberschriften, die im Inhaltsverzeichnis anderslautend, zum Teil sinnverändernd wiederkehren, aber keine Bandzahl hat, obgleich das Buch das erste von dreien ist? Dem „jungen Dürer" wird „Der späte Dürer" folgen. Den reifen Dürer kennen Tietzes offenbar nicht. „Männlicher Dürer", rufen wir mit Goethe, du fehlst. „Wieder wie bereits mehrmals wandelt sich das letzte Kriterium aus einem ästhetischen in ein ethisches (S. 420)."
Das meiste von dem, was von den Argumenten über die auszuscheidenden Zeichnungen zitiert wurde, steht auf den Seiten 101—137. Ich empfehle für Seminarübungen der Dozenten die von mir nur zwischendurch benutzten anderen Abschnitte. Noch stehen 100 Seiten Katalogtext und 170, in Buchstaben einhundertsiebzig, Seiten Exkurse, die besonders ergiebig sind, zur Ausbeute zur Verfügung. Wer in der Schule nicht Deutsch schreiben gelernt hat, wer in der Anwendung von Indikativ und Konjunktiv, Dativ und Akkusativ, im Gebrauch der Präpositionen, der Orts- und Zeitadverbien sich nicht sicher fühlt, wer zum häufigen Gebrauch von Superlativen, zu Verwechslungen im Klang ähnlicher Worte, zu falschen Zusammensetzungen von Haupt- und Tätigkeitswörtern neigt, wird durch Aufstöbern von Fehlern in diesem Buche das und vieles andere vermeiden lernen. Er wird sein akademisches Studium auch nützlich und abwechslungsreich gestalten, wenn er praktische Denklehre an den Exkursen, sinnfälligen anschaulichen Ausdruck an dem Stil, die Folgen beispielloser Flüchtigkeit fleißiger Arbeiter an dem Ganzen studiert. Die ebenfalls vorkommenden Verwechslungen und Verkopplungen des Standpunktes des Forschers mit der Absicht des Künstlers sind dann für Vorgeschrittene. Für diejenigen aber, die sich als Dürerforscher ausbilden wollen, empfehle ich, nach Bildern mit falscher Unterschrift, nach falschen, versehentlich statt anderer hereingeratenen Abbildungen, nach seitenverkehrten Klischees und den nicht seltenen Druckfehlern zu suchen, die sensationellen Umdatierungen und Zuschreibungen an Dürerschüler zu prüfen. Sie werden so die Wucht der Gegensätze in der Dürerliteratur erkennen und zu der vom Unterzeichneten befolgten Unterscheidung guter und schlechter Literatur, von diskutabler und undiskutabler Meinung Stellung nehmen lernen. Nur wegen dieses pädagogischen Nutzens des Tietzeschen Buches, dieses tatsächlich außerordentlich aufklärenden Werkes, das der Unterstützung der Notgemeinschaft der deutschen Wissenschaft teilhaftig geworden ist (!), habe ich vor diesem Pathos der Impotenz nicht schon längst die Waffen gestreckt.
Den übereifrigen Autoren H. und E. Tietze, die streng gegen Dürer aber nicht gegen sich sind, die an Produktivität wohl heute nicht ihresgleichen haben, möchte ich empfehlen, in Zukunft die Voltairesche Weisheit zu beherzigen, daß in der Literatur der Fluch der Lächerlichkeit tötet.

A. van Ostade — Wirtshausszene
Aus dem Katalog Nr. 110 von Paul Graupe, Berlin W 10
»Handzeichnungen alter und neuerer Meister«

RUNDSCHAU

ERFAHRUNGEN MIT DEM ABENDBESUCH DER MUSEEN

VON WILHELM WAETZOLDT

Wird irgendwo die Frage: „Museum und Gegenwart" erörtert, so dauert es nicht lange, bis die Forderung auftaucht, man solle die Museen auch des Abends zugänglich machen. Noch vor kurzem hat Max Pechstein, gelegentlich einer Zeitungsumfrage auf unseren mit der Abendbeleuchtung des Berliner Schloßmuseums gemachten Versuch hingewiesen, und daran den Wunsch geknüpft, es möchten alle Museen diesem dankenswerten Beispiel bald folgen.

Vom 9. Februar bis zum 30. April, also knappe drei Monate, ist das Schloßmuseum bis 9 Uhr abends geöffnet gewesen. Wie sind nun die Erfahrungen mit dem Besuch der beleuchteten Sammlungsräume? Die Neuerung hat nach Ausweis der Besucherstatistik bei den kunstfreundlichen Kreisen nicht den erhofften Anklang gefunden. Die Zahl der Besucher in den Abendstunden rechtfertigt das Wagnis mit allen personellen, technischen und finanziellen Schwierigkeiten kaum. Bei durchschnittlich achtzig täglichen Besuchern an den Märzabenden und durchschnittlich hundert Abendbesuchern täglich im Februar und im April kann man von einem kunstpolitischen Erfolg nicht reden.

Dies Ergebnis konnte keinen Wissenden überraschen. Hat sich doch die abendliche Öffnung der Museen auch an anderen Stellen schon als ein Fehlschlag herausgestellt. Die älteren Berliner werden sich noch erinnern, daß das ehemalige Kunstgewerbemuseum abends beleuchtet war, man aber den Versuch wieder aufgeben mußte, weil, nachdem die erste Neugier des Publikums befriedigt war, meist mehr Aufseher als Besucher in den Sammlungssälen gezählt wurden. Auch in London war schon vor dem Kriege das Victoria- und Albert-Museum an drei Wochentagen bis 10 Uhr abends bei künstlicher Beleuchtung zugänglich. Nach dem Urteil der Museumsverwaltung blieb aber der Besuch zwischen 5 Uhr nachmittags und 9 Uhr abends — in den Dinnerstunden — so gering, daß man nach dem Kriege das Museum nur noch an zwei Wochentagen bis 9 Uhr abends offen hält.

Uns liegt jetzt das interessante Ergebnis einer Umfrage bei einigen der großen Museen des Auslandes vor, über Erfahrungen mit dem Abendbesuch der Museen und über die etwa bestehenden Absichten, künstliche Beleuchtung in die Sammlungen einzuführen. In Wien sind bei künstlichem Licht zu sehen: die geistliche und weltliche Schatzkammer, die Wagenburg, die Estensische Sammlung (diese nur an dunkeln Tagen). Das Belvedere-Schloß benutzt seine Beleuchtung gelegentlich gesellschaftlicher Veranstaltungen des Vereines der Museumsfreunde. An zwei Abenden der Woche sind die graphischen Sammlungen der Albertina, die ja bibliotheksartig benutzt werden, bis 7 Uhr zugänglich. Mit der Beleuchtung der Galerie des 19. Jahrhunderts im oberen Belvedere hat man keine guten Erfahrungen gemacht.

In Holland liegen die Dinge verwickelter als in Österreich. Ohne Beleuchtung sind die älteren Museen im Haag und in Amsterdam; einzelne Räume des Rijksmuseums haben künstliches Licht. Das Städtische Museum in Amsterdam hält an einigen Abenden der Woche seine Säle auf. Für die Neubauten der Museen im Haag und in Rotterdam plant man Lichtanlagen. Im allgemeinen sind die holländischen Museumsleiter mit dem Besuch an den Abenden nicht ganz zufrieden. Kopenhagen hat Erfahrungen mit der Öffnung zweier Museen an zwei Abenden für zwei Stunden gemacht. Das Ergebnis ist nach Ansicht der Kunstverwaltung: Die Besucherzahl lohne eigentlich nicht die Kosten für Licht, Aufsicht usw. Die Staatlichen Museen Stockholms sind nur für Tagesbesuch eingerichtet. Periodische Ausstellungen in der Städtischen Kunsthalle finden auch bei künstlicher Beleuchtung statt. Da man die hohen Kosten für Lichtanlagen und Bewachung fürchtet, besteht zur Zeit keine Aussicht, daß die Verhältnisse geändert werden. Das Osloer Museum hat keine Möglichkeit abendlicher Öffnung, aber in den Sommermonaten bleibt es auch in den Nachmittagsstunden zugänglich. Paris, die Stadt des Lichtes, hat nur Museen ohne Licht. Es besteht die Absicht, es dabei zu belassen. Genau so liegen die Dinge in den belgischen Museen, in Antwerpen und Brüssel. Italien plant wenigstens den Versuch mit der Beleuchtung einzelner Räume in dem neusten Museum Roms, im Palazzo Venezia. Im übrigen würde gerade bei italienischen wie bei allen in Palästen untergebrachten Sammlungen die Einführung von Beleuchtungsanlagen zu außerordentlichen Schwierigkeiten führen. Die Museen Ungarns und Spaniens kennen keinen Abend-

besuch. Die Russischen Museen sind, soweit es sich um alte Museen handelt, ohne künstliches Licht. Man denkt aber daran, auch die Kunstmuseen abends zugänglich zu machen wie die Sammlungen technischen und politisch-propagandistischen Charakters. Und nun Amerika, auf das von den Anhängern der abendlichen Öffnung der Museen stets verwiesen wird. Es ist richtig, daß eine Reihe großer amerikanischer Museen (z. B. des Metropolitan-Museums in New York) mit der Einführung künstlicher Beleuchtung vorangegangen sind, und bei den Neubauten wird selbstverständlich von vornherein für Lichtanlagen gesorgt. Aber: die Erfahrungen sind keineswegs begeisternd. Es hat sich nämlich gezeigt, daß der normale abendliche Museumsbesuch das Offenhalten nicht lohnt. Voll sind die Sammlungsräume abends eigentlich nur bei besonderen Gelegenheiten, z. B. bei Museumsvorträgen, Konzerten, Kinovorführungen und gesellschaftlichen Veranstaltungen, die freilich in manchen Museen fast wöchentlich stattfinden (z. B. in Detroit).

Es scheint eben doch, als ob die Museen ähnliche Erfahrungen mit dem Abendbesuch machen müssen wie die Volkshochschulen. Die Zahl derer, die nach des Tages Arbeit noch ihre Bildungsbedürfnisse durch den Besuch eines Museums zu befriedigen Lust und Kraft haben, ist wesentlich geringer als die Zahl der abendlichen Kino-, Theater- und Konzertbesucher, der Radiohörer und Sporttreibenden.

Durch geschickte Besuchsorganisation mit Hilfe der großen Verbände, durch Reklame, Vorträge, Führungen und andere Werbemaßnahmen wird sich der Besuch abendlich geöffneter Museen sicher heben und beleben lassen. Wir werden daher den Versuch mit dem Schloßmuseum wahrscheinlich im kommenden Winterhalbjahr wiederholen, auch schon mit Rücksicht darauf, daß drei Monate nicht ausreichen, um wirklich zutreffende Erfahrungen zu machen. Bei den Neubauten der Museen auf der Museumsinsel sind natürlich Lichtleitungen eingebaut worden, um später jede Möglichkeit und Freiheit zu haben, aber wir sehen zur Zeit keinen Anlaß, bei den älteren Museumsgebäuden (etwa im Kaiser-Friedrich-Museum) Einrichtungen zu treffen, deren Kosten außerordentlich, deren ästhetische und technische Nachteile nicht gering sein würden und deren Nutzen für die Hebung des Museumsbesuches zum mindestens zweifelhaft wäre.

*

NEUERÖFFNUNG DES FOCKE-MUSEUMS IN BREMEN

Nachdem die Bestände des Gewerbemuseums und des historischen Museums miteinander vereinigt sind, ist das neu eingerichtete Focke-Museum vor einiger Zeit der Öffentlichkeit übergeben worden. Bremen kann sich glücklich preisen, daß durch diese Neuordnung die Rivalität der zwei Institute beendigt ist, deren Sammlungsgebiete sich vielfach überschnitten.

Das Museumsgebäude, ein früheres Altenheim, ist als historisches Monument gewissermaßen ein Symbol für die Bedeutung des Landesmuseums, das heute vielmehr als früher der Interpret des Kulturwillens seiner Landschaft und ihres politischen Verbandes ist. Der Blick auf die Weser aus den Zimmern des einen Gebäudeflügels ist nicht nur schön, sondern zugleich auch bedeutungsvoll für den Museumsbesucher, den er an die Lebensbedingungen der Handelsstadt erinnert. Im übrigen sind die Beleuchtungsverhältnisse des Hauses gut und der Grundriß — Zimmer an Korridoren, um einen Hof geordnet — ist für den neuen Zweck passend, so daß sich ein übersichtlicher Rundgang mit geringen baulichen Veränderungen herstellen ließ.

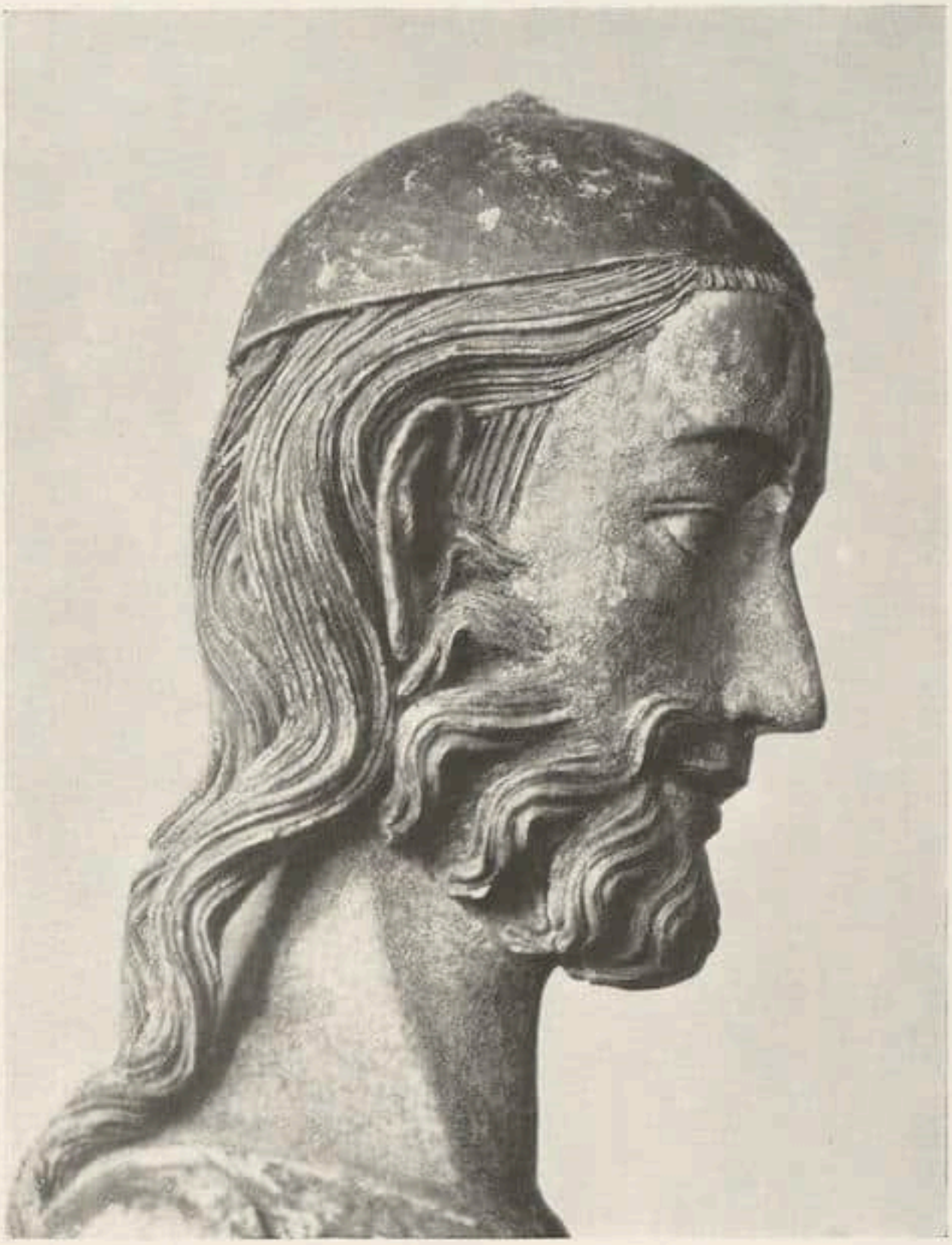
Bei dem Aufbau der Sammlung ist eine Dreiteilung des Materials vorgenommen. Im Erdgeschoß des Weserflügels ist die Bauernabteilung untergebracht, die einige Zimmer aus dem Bremer Landgebiet und den angrenzenden Territorien besitzt. — Die bremisch-kulturhistorische Abteilung ist im Untergeschoß, beginnend mit einem topographischen Raum, aufgebaut. Für ihre Gliederung ist das vorbildliche Lauffersche System des Museums für Hamburgische Geschichte richtungweisend gewesen. Die bremische Zunft- und Handwerksabteilung war schon eine Sehenswürdigkeit des alten Focke-Museums; uns ist kein deutsches Museum mit einem ähnlichen Reichtum an altem Handwerksgerät bekannt. — Im Saal der Schiffsmodelle ist es bei Fockes dekorativer Einrichtung geblieben, weil die Qualität der Modelle für eine sachlich-nüchterne Aufstellung nicht hinreichte, und für eine historische Gliederung zu wenig älteres Material vorhanden war. Der letzte Raum des unteren Stockwerks ist der Familiensaal; für ein Museum der Stadt Bremen, die ihre Blüte eigentlich der Arbeit und dem Unternehmungsgeist einiger weniger Familien verdankt, höchst wichtig. Wir bewundern dort die schöne Reihe von Senatorenporträten; gegenüber den Familienreliquien zweifelhaften Wertes möchten

Bartholomäus Bruyn d. J. Datiert 1575
Aus der Ausstellung Altdeutscher Bildnisse bei Z. M. Hackenbroch, Frankfurt a. M.

wir allerdings fragen, ob sich für sie nicht eine etwas objektivere, weniger subjektiv bedingte dekorative Ausstellungsmöglichkeit hätte finden lassen.

In der Stilabteilung des Obergeschosses soll ein Überblick gegeben werden über Kunst, Kunstgewerbe und Wohnkultur, wie sie sich im Laufe der Zeiten in Bremen und im weiteren Nordwestdeutschland entwickelt haben. Das Rückgrat dieser Abteilung bilden zweifellos die Stilzimmer; erinnern wollen wir nur an den Renaissanceraum und an das mit Kacheln ausgelegte Fayencezimmer, das mehr durch die Gesamterscheinung als durch die Qualität der einzelnen Stücke wirkt. Hinweisen müssen wir noch auf die Renaissancetruhen- und schränke, unter denen ein holländischer durch die vornehme Schönheit seiner Maße auffällt, auf die Steinzeugkanne von Jan Emens (um 1600), den Hercules von Ludwig Münstermann (gegen 1620) und auf den silbernen Willkomm des Bremer Glaseramts (1670).

Die Aufstellung der Gegenstände ist durchweg ausgezeichnet. Gewiß kann man über die Nuance dieses oder jenes Zimmeranstrichs oder einer Schrankbespannung anderer Meinung sein; das ist aber belanglos. Zu diskutieren wäre, nach unserer Ansicht, nur über die Zusammenstellung von zeitlich zusammengehörigen Gegenständen verschiedenen Materials in einem Schauschrank. Wird dadurch wirklich



Kopf einer Apostelstatue — Oberrheinisch, 13. Jahrh.
Neuerwerbung des Metropolitan Museums in New York

einer Ermüdung des Auges vorgebeugt? Wir glauben viel eher und haben es auch von unbefangenen Museumsbesuchern gehört, daß diese Aufstellung den Beschauer verwirrt, und daß er die besonderen Qualitäten des Einzelstücks besser würdigen könnte, wenn er das einzelne Stück — soweit es sich mit dem vorhandenen Material machen läßt — in einer Entwicklungsreihe des eigenen Materials aufgestellt fände. — Bei den Bremensien der Stilabteilung wünschten wir noch, daß sie durch eine besondere Beschriftung hervorgehoben würden, damit auch der Unkundige den bodenständigen Besitz sofort erkennt. Mit diesen kurzen kritischen Erörterungen schränken wir unser Lob der Neuaufstellung nicht ein. Bei der Rührigkeit der Museumsleitung können wir auch erwarten, daß die Sammelgebiete, die vorläufig nur schwach vertreten sind, schon demnächst so bearbeitet werden, daß der Museumsbesitz an kunstgewerblichen Erzeugnissen bald der Zahl der eingebauten Stilzimmer entspricht.

Carl Schellenberg

EINE DEUTSCHE HOLZSKULPTUR IM METROPOLITAN-MUSEUM

Das Metropolitan-Museum hat jüngst eine hervorragende deutsche Holzskulptur des 13. Jahrhunderts angekauft, die den bedeutendsten Neuerwerbungen des Museums in den letzten Jahren zugezählt werden muß. Es handelt sich um die sechs Fuß und fünf inches hohe Figur eines Apostels. Der Ähnlichkeit der Gesichtszüge mit gewissen Christusdarstellungen wegen glaubt man, daß die Figur den Heiligen Jakobus d. J. darstellt. Die Statue dürfte

vom Oberrhein stammen. Ihre Gewandbehandlung läßt an die Figuren des Straßburger Münsters denken. Aus dieser Gegend soll die Figur auch stammen, und zwar, wie es heißt, aus einer Privatsammlung in der Nähe von Straßburg. Wiewohl sie ihrem Stil gemäß ungefähr der Mitte des 13. Jahrhunderts zugewiesen werden muß, lebt doch in ihr noch etwas von der tiefen Innerlichkeit und Höhe des 12. romanischen Jahrhunderts. Zu einer solchen Erwerbung kann man das Metropolitan-Museum nur beglückwünschen.

Das Bulletin des Museums behandelt das Werk in einem von Mr. Joseph Breck, dem Assistentdirektor des Museums, verfaßten Aufsatz, dem später noch eine ausführliche Würdigung in der neuen wissenschaftlichen Publikation des Museums, den „Metropolitan Museum Studies" folgen soll. F

DAS NEUE ETHNOGRAPHISCHE MUSEUM IN WIEN

Die langjährigen Bestrebungen, in Wien ein Museum für Völkerkunde zu schaffen, haben nun endlich mit der Einrichtung eines völkerkundlichen Museums in der „Neuen Hofburg" eine, wenn auch nur teilweise Erfüllung gefunden. Die Bestände des neuen Museums, von dem bisher die ostasiatische, die zentral- und nordasiatische Abteilung der Öffentlichkeit übergeben wurden, setzen sich aus Objekten der ethnographischen Abteilung des Naturhistorischen Museums und der Sammlungen, die von der Weltreise des ermordeten Thronfolgers Franz Ferdinand herrühren, daneben auch aus zahlreichen Leihgaben zusammen. Nun haben die einzelnen Gegenstände in ihrer neuen Aufstellung zum Teil unleugbar an Übersichtlichkeit gewonnen. Doch läßt die Art der Anordnung, wo es sich nicht um rein Ethnographisches handelt, wie in dem ganz ausgezeichnet eingerichteten nordasiatischen Raum und in dem turkestanischen, vieles zu wünschen übrig. So kommt die kulturelle Bedeutung der asiatischen Hochkulturen, die mittels des vorhandenen Materials recht wohl hätte veranschaulicht werden können, weder in religionsgeschichtlicher noch in künstlerischer Beziehung richtig zur Geltung. Wohl hat man den asiatischen Religionen einen Saal eingeräumt, der jedoch dem Laien nur ein Bild wüster Götzendienerei, keinen Eindruck aber von den hohen Werten der betreffenden Religionen zu vermitteln vermag. Besonders übel ist die Kunst Ostasiens daran. In dem unsachgemäßen Durcheinander von verschiedenen Gegenständen und Perioden entzieht sich vieles Wertvolle selbst dem Blick des Kenners. Dabei bestand schon seit zwei Jahren ein von Frau Dr. Stiaßny vorbildlich eingerichteter Saal, der die Kunstwerke Ostasiens in entwicklungsgeschichtlicher Aufstellung vor Augen führte, der aber ohne recht ersichtlichen Grund aufgelöst worden war (Demonstration des Ethnographen gegen den Kunsthistoriker?). Manches wäre noch über die gefühlsrohe Behandlung der Kunstwerke zu sagen: Über das Beschneiden und ungeschickte Rahmen eines Ka-

Holzstatue eines Apostels. Oberrheinisch 13. Jahrhundert
Neuerwerbung des Metropolitan Museums in New York

Ernesto de Fiori — Der Boxer Schmeling

Ausgestellt in der Sommerausstellung der Galerie Alfred Flechtheim, Berlin

kemono aus der Ming-Epoche (um 1500) (an dessen Seide man das Schutzglas mittels Schrauben befestigte), die schwere Beschädigung eines Hanreliefs (das man vermutlich zu Boden fallen ließ), die operettenhafte Ausstaffierung der Umgebung eines Buddha aus der Ashikagazeit, aber all dies würde zu weit führen. Deutet doch das Gesagte zur Genüge an, in welche Fehler der zu wenig universell ausgebildete Ethnograph in Ermanglung künstlerischen Verständnisses verfallen kann.

In dem vorliegenden Falle, der eine vollkommen nebensächliche Behandlung des Künstlerischen seitens des Ethnographen zeigt, bleibt nur ein Ausweg übrig. Wenn man in dem völkerkundlichen Museum mit Kunstwerken nichts anzufangen weiß, scheide man sie aus und überlasse sie einem anders eingestellten Institut (etwa dem „Österreichischen Museum für Kunst und Industrie", das ohnehin bereits über einen Stock wertvoller ostasiatischer Kunstobjekte verfügt). P.-N.

STUTTGART

Das Staatliche Kupferstichkabinett Stuttgart zeigt bis 1. Oktober J. H. Danneckers Zeichnungen. Rund 200 Zeichnungen dieses schwäbischen Plastikers des Klassizismus gelangten vor einem halben Jahrhundert mit seinem Nachlaß in den Besitz des Museums. Die Blätter wurden damals nicht dem Kabinett der Handzeichnungen eingereiht, sondern im sogenannten Dannecker-Kabinett, einem abgelegenen kleinen Raum, mit Entwürfen, Tonmodellen und persönlichen Reliquien, wie seinem Arbeitsgerät und seiner Schnupftabaksdose,

Marc Chagall — Doppelbildnis

untergebracht. Hier blieben sie — unbeachtet, ja vergessen. Bei Spemann (Adolf Spemann: Dannecker 1909), der Anlage des Buches gemäß, wenig, zu wenig gewürdigt. In der Ausstellung schwäbischer Handzeichnungen des 19. Jahrhunderts, die der von Otto Fischer veranstalteten Schwäbischen Jahrhundertausstellung 1925 zur Seite trat, fehlten Danneckers Zeichnungen; sie waren in aller Form vergessen. Sie werden jetzt zum erstenmal ausgestellt.

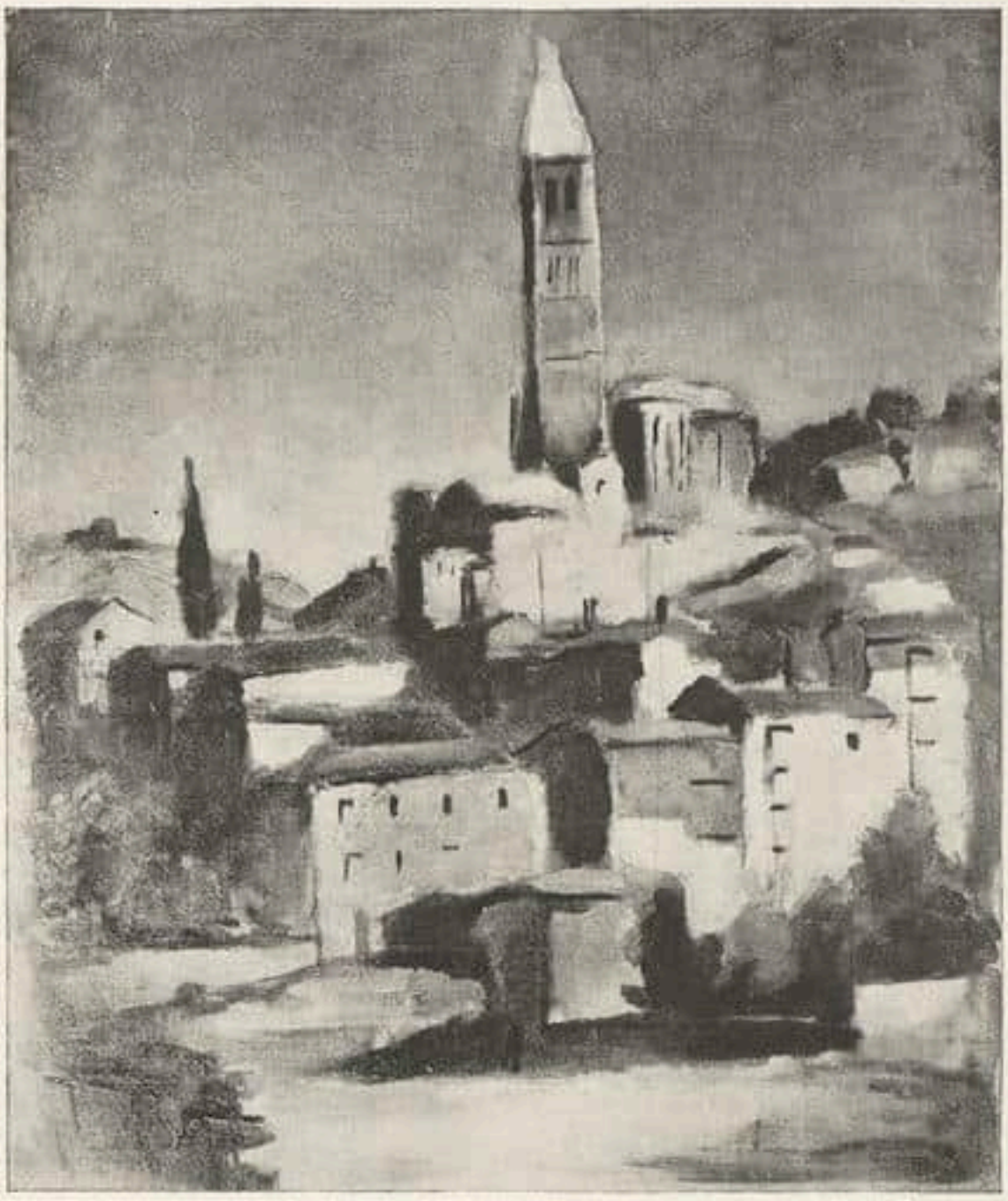
Nachdem der Impressionismus geschichtlich und konservativ geworden ist, erweist sich der einst so verfemte Klassizismus wieder wirksam und voller Kräfte — die Spatzen pfeifen es von den Dächern.

Innerhalb des Klassizismus kommt den Dannecker-Zeichnungen eine erhebliche Bedeutung zu, die durchaus im Verhältnis zu der überragenden Führerstellung steht, die ihm, dem einen Plastiker in der schwäbischen klassizistischen Bewegung, zugefallen war. v. B.

*

INTERNATIONALE SPORTKUNST-AUSSTELLUNG IN AMSTERDAM

Die im städtischen Museum Amsterdams untergebrachte internationale Sportkunstausstellung zählt 600 Nummern. Bekanntlich bildet die Ausstellung ein Gegenstück zu den olympischen Spielen und wie diese einen Wettbewerb. Auch hier haben es sich einige Staaten, wie auf dem Gebiete des Sports, leicht, andere schwer gemacht. Leicht hat es sich z. B.



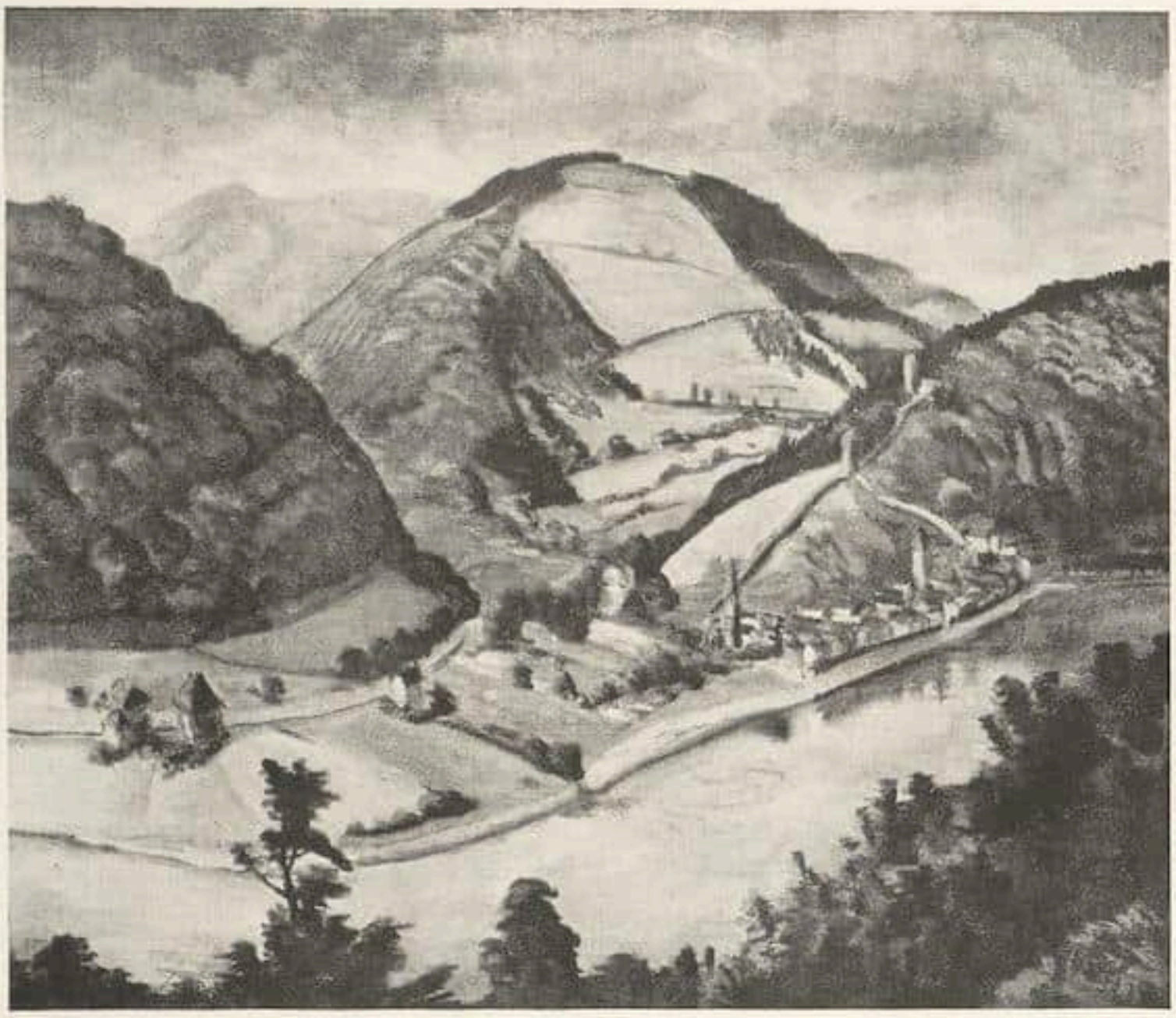
B. Paetsch — Italienische Bergstadt

Ausstellung im Stadtmuseum Danzig

Frankreich gemacht, das in seiner verhältnismäßig kleinen Einsendung keine wesentlichen Werke vorführt. Gerade die Maler, die in Paris heute das Niveau bestimmen und die Darstellungen sportlicher Art bevorzugen, ein Picasso, de Segonzac, Moreau fehlen. Ein einziges elegantes Werk zieht die Aufmerksamkeit auf sich, die bronzene Artemis von Raymond Rivoire.

Deutschland hingegen hat es sich schwer gemacht. Es hat bekanntlich eine Kommission eingesetzt, an deren Spitze der Reichskunstwart Dr. Redslob stand, und diese Kommission hat unter den konkurrierenden Werken eine Vorwahl getroffen: So entstand eine überaus geschlossene, für das heutige künstlerische Deutschland kennzeichnende Schau, die vielleicht als einzige Unterabteilung den Nachweis erbringt, daß sportliche Vorgänge sich wirklich zur Kunstgestaltung, nicht nur zur Illustration eignen. Die holländische Presse ist nach dem tadelnswerten Benehmen der deutschen Fußballer auf Deutschland wenig günstig zu sprechen. Immerhin gönnt sie der deutschen Ausstellung ein uneingeschränktes Lob. So stellt z. B. der Telegraaf fest: „Georg Kolbes ruhiges und dadurch ausdrucksvolles stehendes Mädchen dünkt mir die beste bildhauerische Arbeit der ganzen Ausstellung zu sein. Stände das Werk nicht, ebenso wie Kolbes ‚Kämpfende Knaben' außer Wettbewerb, so würde es wohl sicher den Ehrenpreis davon tragen." Der Favorit für den ersten Preis (Plastik) ist übrigens, wie es heißt, der Deutsche Wolfgang Schaper mit seinem „Diskuswerfer". In diesem Zusammenhang sei auf den reich bebilderten Katalog verwiesen, der mit einem Vorwort von Reichskunstwart Dr. Redslob unter dem Titel „Deutschland auf der internationalen Ausstellung Kunst und Sport" im Verlag Fr. K. Koetschau, Berlin, erschienen ist.

Deutschland füllt drei große Säle. Das Erfreuliche ist, daß in diesen Sälen nicht eben der Sport, sondern die Kunst verherrlicht wird. Die Kollektion wirkt als Kunstausstellung, der Sport lediglich als Motiv. So muß es sein. Aber in den anderen nationalen Abteilungen



E. Heckel Ausstellung im Stadtmuesum Danzig Neckarlandschaft

ist es nicht überall so. Auch Großbritannien steuert dem Ziele der Überwindung des Stofflichen zu, um doch aber zumeist im Bezirke der Routine zu landen. Diese eleganten Jagdherren, diese Reiter im Dreß, die Wiesenplätze und Walddurchblicke haben zuletzt mit Sport recht wenig gemein. Virtuose Malerei, aber kein Gegenwartsgefühl. Die Holländer geben sich ungeschickt. Was hat in solch einer olympischen Schau das Gemälde „Billardspieler" von Monnickendamm zu schaffen? Man darf vermuten, daß eine Menge Gemälde erst ad hoc gemalt wurden. Nur der schon bekannte Boxer von Jan Sluiters ist zugleich materiell und technisch befriedigend. Die Polen entgleiten sich in den Traum, in Symbole und abstrakte Begriffe. Italien tritt nicht ohne Großmannssucht auf. Die Schweiz glänzt durch vorzügliche Affichen (von Carl Moos, Zürich) und die Bronze „Der Springer" von L'Eplattenier. Mexiko ist durch 15 Einsendungen eines einzigen Malers, des in Paris lebenden, ungestümen Fußball- und Rugbyfanatikers Angel Zarraga vertreten.

Der Wert der Veranstaltung ist durchaus positiv. Sie zeigt, daß in der Tat so etwas wie Sportkunst besteht, und daß diese einen hohen Rang einnehmen kann. Nur schade, daß die nationale Beteiligung nicht überall ordentlich vorbereitet, daß die Sichtung nicht überall gründlich genug vorgenommen wurde.

Huebner

BERLINER AUSSTELLUNGEN

Aquarelle, Zeichnungen, Plastik in der Sezession / Herm. Scheurnstuhl

Auch im kleinen Format läßt sich Entscheidendes sagen. Und wenngleich der Bagatelle das Gewicht fehlt, als unerträglicher Ballast empfunden zu werden, daher die unwesentliche Zeichnung oder Kleinskulptur niemals so lästig werden kann wie die breite Überflüssigkeit, — man sollte auch auf diesem Gebiete stärker auf Importanz dringen, in Anbetracht zumal der Sonderbedeutung leichter Formate im Rahmen des modernen Hauses und des modernen Lebens. Man pflegt die Schwächen der alljährlichen Schwarzweiß-Ausstellungen ziemlich unbekümmert hinzunehmen und läßt sich mit ein paar netten oder delikaten Skizzen recht widerstandslos abfinden. Aber gerade derlei Unternehmungen erfordern die rigoros sichtende Gewissenhaftigkeit des Ver-

Pieter Brueghel d. J. Landstraße

Aus dem Katalog Nr. 110 von Paul Graupe, Berlin W 10, »Handzeichnungen alter und neuerer Meister«

anstalters und geraten ohne seinen ernstlichen Konzentrationswillen unweigerlich ins Belanglose. Über die Sezession ist mit ihrem neuen Hause wohl eine gewisse Bereitschaft gekommen, ihren Kreis zu erweitern, aber kein neues Verantwortungsbewußtsein. So ergibt sich kein gedrängteres, stärkeres Gesamtbild, allenfalls ein um etliche Farben bereichertes. Unerregt schlendert man zwischen dem Gebotenen herum, hier unterhalten, dort flüchtig angesprochen und selten nur heftiger getroffen. Die mit schroffer und bedeutender Feder hingeworfenen Zeichnungen Christoph Volls, eminente Bildnisse und jene gerade in ihrer Maiglöckchenduftigkeit so alarmierenden Zeitburlesken von Grosz, Xaver Fuhrs überaus eigen profilierte Aufnahmen von Plätzen und quergegliederten Geländen, hell und harmonisch kalkulierte Formverzahnungen Willi Baumeisters und Carl Hubbuchs bitter-nüchterne Feststellungen von Lebensgrausamkeiten stechen hervor. Des weiteren eine Gruppe stilknapper Umrisse von Hofer, gute Straßeneinblicke von Otto Geigenberger, Blätter von Uhl, Griebel, Lachnit, Nay, Schlichter, v. Ripper und dem vielfach unterschätzten Otto Lange. Sehr interessant wieder die Proben von Curt Mohr, der etwas kunststückhaft Tuschfinessen konstruktiv fazettiert. Und alleweil reizend Otto Schoffs graziös-lüsterne Beobachtungen. Unter den plastischen Beiträgen am glücklichsten ein Capriccio von Kolbe und mehrere Tiere von Scheibe, G. H. Wolff und der Sintenis, deren „galoppierendes Fohlen" noch leichter und fliehender geformt ist, noch sprühender, als man es von ihr kennt. Aus langer Zurückgezogenheit ist mit Gestalten von seltsam linkischer Wahrhaftigkeit Joachim Karsch wiedergekehrt, deren eine in der Heiligkeit des Schüchternen hier erscheint.

Die Galerie Matthiesen vermittelte die Bekanntschaft mit dem Plastiker Hermann Scheuernstuhl, einem nicht sehr um neue Wege bemühten, aber bemerkenswert feinfühligen Künstler, dessen Figuren und Köpfe die schwebende Schwere schlummergesättigten Hindämmerns kennzeichnet. Wolfradt

DANZIG

Das Stadtmuseum zeigte im Juni eine Ausstellung Noldescher Aquarelle, darunter eine Anzahl hervorragender Blumenstücke, sowie Landschaften, Seetiere und Skizzen von der Südseereise.

Der Juli und August bringt eine Ausstellung von Werken deutscher Landschaftsmalerei der Gegenwart. Durch persönliche Fühlungnahme mit den Künstlern ist es Museumsdirektor Dr. Mannowsky gelungen, eine höchst interessante

Antoine Pesne Selbstbildnis

Aus dem Katalog Nr. 110 von Paul Graupe, Berlin W 10
»Handzeichnungen alter und neuerer Meister«

Auswahl von Landschaftsbildern verschiedenartigster Auffassung zusammen zu bringen. Besonders berücksichtigt wird der Kreis der „Brücke" mit Gemälden und Aquarellen von Heckel, Kirchner, Otto Mueller, Pechstein und Schmidt-Rottluff. Vom Bauhaus in Dessau sind Klee und Feininger mit Werken vertreten, die den Landschaftsgedanken in neuer Form gestalten. Außerdem wären zu erwähnen: Fuhr, Großberg, Kanoldt, v. Kardorff, Oskar Moll, Radziwill, Schlichter, Schrimpf, Unseld u. a. mit charakteristischen Werken. Wertvolle Beiträge zu der Schau lieferten die Danziger Maler: Chlebowski, Dannowsky, Paetsch, Pfuhle, Zellmann.

Beide Ausstellungen werden, nachdem sie in Danzig gezeigt wurden, nach Königsberg weitergeleitet werden. r

KÖLNER KUNST 1928

Hinter dem leicht paradoxen Titel der Sommerausstellung des Kölnischen Kunstvereins steckt ein großes Gelingen und ein schönes Versprechen. Alles, was in Köln malt, hat sich, mit Ausnahme von Greferath, zusammengefunden. Wie man übrigens die wenigen, mit denen es wirklich nicht geht, kaltzustellen vermochte, ist mir ein Rätsel. Dann wurde gut gehängt. Aber das größte Kunstwerk der Ausstellung war sicherlich die Eröffnungsansprache von Richard Seewald. Er wagte es frei weg zu sagen, warum man anderswo über Kunst in Köln lacht, warum die Künstler verärgert sind, erzählte etwas von der Gipskopie der Amalienburg auf der Pressa und nichts von ihrer „Kunstschau". Schließlich bekannte er sich zur Methode Coué's, sprach von den großen Möglichkeiten der Maler in Köln und seinem Glauben, daß es immer besser und besser werde. Selbst Vertreter der betroffenen Behörden mußten solchem Optimismus die derben Wahrheiten verzeihen.

Die Bilder der Ausstellung haben etwas Einheitliches, Seewald nannte es die Sprache der Zeit. Sie sind fast alle gut und solide gemalt. Es liegt eine sympathische Ehrlichkeit und Phrasenlosigkeit in der Luft. Und eine Liebenswürdigkeit, die gut in die Stadt paßt. Es ist, als hätten die Malerinnen Hegemann und Povarina-Hestermann den Ton angegeben. Vor allem hat man in Köln eine gepflegte Kunst von anständigstem Niveau: Seewald und Ahlers-Hestermann. Bei dem über das Rheinland hinaus viel zu wenig bekannten F. M. Jansen

ist es eine Freude zu sehen, wie er sich Schritt für Schritt die Farbe und ihren kompositionellen Zusammenschluß erarbeitet. Davringhausen treibt es manchmal zu Chagall, Kronenberg zu Braque. Unmöglich, auch nur die bekannten Namen zu nennen, die alle ihr Bestes geschickt haben. Selbst den jungen Kräften, meist weiblichen Geschlechts, hat man großzügig Aufnahme gewährt. Einige davon scheinen entschlossen zu sein, das entbehrungsreiche und schwere Gewerbe der Malerei zu wählen, falls nichts dazwischen kommt. An Plastik fehlt es noch, das Ausgestellte präsentiert sich jedenfalls viel schwächer, als die in Köln endgültig sachliche Malerei.

Alfred Salmony

KOKOSCHKA UND KOLBE IN LONDON

In der Leicester Gallery Kollektivausstellung Oscar Kokoschkas, die einen durchschlagenden Erfolg bedeutet. Offizielle Eröffnung durch den österreichischen Botschafter, Anteilnahme aller für die Kunst interessierter Kreise, zumal der Künstler. Divergenz der öffentlichen Meinung, aber durchschlagender Erfolg bei der maßgebenden Londoner Kunstkritik. Die Sensation als solche nur verständlich durch die bisherige Isolierung der modernen englischen Kunst innerhalb der neugestaltenden Kräfte in Europa und Amerika. Der Einsatz eines Malers wie Kokoschka im Sinne eines neuen Locarno auf künstlerischem Gebiet war eine vorzügliche Idee. Die Ausstellung enthält neben Werken aus früheren Epochen auch Bilder aus der allerletzten Zeit, die in Afrika entstanden und die man im nächsten Winter in Berlin sehen wird.

Gleichzeitig in der Warren Gallery das Werk Georg Kolbes, weniger aggressiv und zur Diskussion reizend wie das des Malers, dafür in sich gefestigter in der großen Form und wohltuend in der ihm eigenen stillen Größe der Erscheinung. Zwischen den Plastiken die köstlichen Handzeichnungen des Bildhauers, die auch in London auf den ersten Blick überzeugen. Alles in allem: Dies Entree moderner deutscher Kunst auf dem Londoner Markt, dem übrigens auch die materiellen Erfolge nicht fehlen, ist vielversprechend und findet hoffentlich eine ebenso kluge Fortsetzung. n

KLIMT-GEDÄCHTNISAUSSTELLUNG DER WIENER SEZESSION

Nach dem Auftakt bei Nirenstein hat nun die Sezession eine umfassende, das ganze Werk von Klimt umspannende Ausstellung veranstaltet. Sie zeigt die Höhen seiner außerordentlichen Begabung, aber auch ihre tiefsten Niederungen — manches wie die Pallas Athene, den verwaschenen Stier, den Schubert, den Lewinsky, die Meeresbilder hätte man ohne Schaden entbehren können — und läßt so den Menschen und Künstler vielleicht besser erfassen, als wenn man sich auf eine Auswahl seiner besten Werke beschränkt hätte. Zeitlich Bedingtes fällt ab und man sieht, wie sich unter der dekorativen Hülle, die dem oberflächlichen Beobachter das Wesen von Klimt zu erschöpfen scheint, monumentale Gesinnung offenbart. Deutlich zeigt sie sich an der Wende zur mittleren Epoche in der Art, wie Klimt das backsteinerne rostbraune Bauernhaus einfach groß in die Landschaft stellt, in den Waldbildern, die sich an der Ausdrucksfähigkeit der Baumriesen begeistern, in den großgesehenen, mit der größten Selbstverständlichkeit und Schlichtheit in die Bildfläche eingeordneten Bildnissen, deren malerische Noblesse kein Künstler deutscher Zunge wieder erreicht hat. Freilich den großen, für die Aula der Universität bestimmten Wandbildern wird die Mehrzahl ebenso wie einst — wenn auch aus anderen Gründen — ablehnend gegenüberstehen. Kommt doch, wenn wir von der „Jurisprudenz" absehen, wo die Umbildung der menschlichen Gestalt am konsequentesten durchgeführt ist, nirgends die Diskrepanz zwischen (anerzogenem) Naturalismus und Stilisierung so unverhüllt zum Ausdruck.

Diesen Zwiespalt hat Klimt im letzten Jahrzehnt seines Schaffens völlig überwunden, da jene Werke entstanden sind, in denen wie in dem „Säugling", dem „Tod und der Liebe", der „Brautfahrt" die Gestalt zu einem rein dekorativen Gebilde, zu einem Ornament geworden ist. Arbeiten, die vor allem dazu beigetragen haben, die Natur dieses großen österreichischen Künstlers zu verkennen, in ihm bloß den Kunstgewerbler zu sehen, dem man draußen im Reich jede andere künstlerische Fähigkeit abzusprechen liebt.

Eine festliche, weihevolle Stimmung schwebt über dieser Schau. Eine Stimmung, wie sie nur der Geist eines wahrhaft großen Künstlers auslösen kann.

Poglayen-Neuwall

KOLLWITZ-AUSSTELLUNG IN KASAN

Die herbe Kunst der Käthe Kollwitz scheint in Sowjetrußland immer populärer zu werden. Nach der Schau im Moskauer „Museum der Schönen Künste" hat jetzt auch im fernen Kasan, der Hauptstadt der Tatarischen Räterepublik, eine Kollwitz-Ausstellung stattgefunden, welche P. M. Dulskij, der energische Lei-

ter der Kunstabteilung des Kasaner Zentralmuseums, arrangiert hat. Als Katalog ist ein schmuckes Büchlein monographischen Charakters mit zahlreichen Abbildungen erschienen, in welchem A. N. Grečˇ das Schaffen der ausgezeichneten Berliner Graphikerin würdigt. P.-E.

★

ST. BENEDICT IN PRAG

Beim Abbruch des schönen Palais des ehemaligen „Damenstiftes" (zuletzt Gebäude des Eisenbahnministeriums) am Rande der Altstadt (Revolučni třida), das einem modernen Geschäftshaus und Hotelblock weichen mußte, stieß man auf den Grundriß der 1792 auf Abbruch verkauften Kirche St. Norbert und St. Benedict. Sie stammt aus Barockzeiten, ist für uns Deutsche aber von Bedeutung, weil in ihre Grundmauern die Überreste der Kirche der Deutschordensritter eingebaut waren, die im Jahre 1233 in Prag einzogen. Archäologisch ist das bis jetzt Aufgedeckte wenig ergiebig, da die gotischen Grundmauerreste ganz vom barocken Grundriß aufgesogen worden sind, so daß an Rekonstruktion der mittelalterlichen Kirche aus dem Ausgrabungsbefund kaum zu rechnen ist. Da dem staatlichen archäologischen Amt, das unter Leitung von Dr. Müller die Ausgrabungen überwacht, nur 5000 Kronen (600 Mark) für diese Arbeiten bewilligt worden sind, ist auch nicht auf Freilegung der gesamten Grundrißfläche zu rechnen. Uns interessiert, daß durch diese Aufdeckung die Diskussion über die Heimberechtigung der Deutschen in Prag wieder einmal in Fluß kommt. Um 1200 war den als Organisatoren gesuchten Deutschen das außerhalb der damaligen Stadt gelegene Petersviertel zur Besiedlung zugewiesen worden. Sie erbauten sich dort St. Peter. Přemysl Otokar rief dann die Deutschordensritter offiziell ins Land, die im Volksmund „Preußenritter" hießen. Als Sitz wird ihnen der Platz innerhalb der neuen Stadtmauern, eben der jetzt wieder aufgedeckte, zugewiesen. Dort errichten sie ihre Commende und ihre Kirche St. Benedict. Das Jahr 1233 ist hierfür überliefert. Für die Wissenschaft wäre also die Klärung der Grundrißfrage hochinteressant, da sie uns Aufschluß über die damalige Bauweise jener Ordenskirchen im Kolonialgebiet gäbe. Um 1400 erlaubt Wenzel IV. dieser Kirche den hussitischen Kult, was die Teilnahme der Deutschen an der hussitischen Bewegung wieder einmal beweist. 1420 aber schon wird der Sprengel aufgelöst, Kirche und Gebäulichkeiten werden von der Stadt Prag konfisziert. 1502 zerstört ein Großfeuer am Pořič den einen Turm. 1635 wird der Komplex den Strahover Prämonstratensern zugewiesen. 1676 läßt der damalige Professor des Kollegs von Hirnheim die alte Kirche zerstören und an ihrer Stelle von dem in Prag tätigen Dominik Orsini die Kirche „St. Norbert und St. Benedict" errichten. 1783 hob Joseph II. das Kolleg auf. Militär wird dort untergebracht. 1792 wird die Kirche abgebrochen. 1793 weist Leopold II. das Areal dem Damenstift zu. O. S.

★

PERSONALIA

Professor Dr. Heinz Braune, bisher Direktor des Museums der bildenden Künste in Breslau, hat die Berufung als Direktor der Stuttgarter Gemäldegalerie, die seit dem Weggang Fischers nach Basel verwaist war, angenommen und wird voraussichtlich seinen Posten schon am 1. August antreten. Eine der Hauptaufgaben des neuen Direktors wird die Einrichtung einer neuzeitlichen Galerie sein, die ähnlich der in Berlin durchgeführten Trennung zwischen Nationalgalerie und Kronprinzenpalais auch in Stuttgart versucht werden soll, um so den Beständen an alter Kunst endlich den notwendigen Raum zu schaffen. Besonders symphatisch berührt die Meldung, daß Braune schon von München her dem Direktor des Stuttgarter Schloßmuseums, Dr. Buchheit (der eben seinen 50. Geburtstag feierte), in alter Mitarbeit verbunden gewesen ist, was für die Stuttgarter Neuordnung erfreuliche Perspektiven eröffnet.

Aus Köln kommt die Nachricht, daß als Nachfolger Seckers der Münchner Kunsthistoriker Dr. Ernst Buchner ans Wallraf-Richartz-Museum berufen worden ist. Buchner, der einen ausgezeichneten Namen hat, ist Spezialist auf dem Gebiet der altdeutschen Kunst, das im Wallraf-Richartz-Museum zur Zeit noch Karl Schaefer untersteht. Infolgedessen darf man wohl mit einer Neuverteilung der Aufgabenkreise innerhalb der Kölner Museen rechnen und annehmen, daß Buchner die Gesamtleitung des Wallraf-Richartz-Museums übertragen wird. Buchner ist gebürtiger Bayer und war zuletzt unter Dörnhöffer Konservator an der alten Pinakothek.

Der Generaldirektor der Staatlichen Museen Geh.-Rat Waetzoldt ist zum ordentlichen Mitglied des Archäologischen Instituts des Deutschen Reiches und zum Mitglied des Stiftungsrates der Jubiläumsstiftung für Erziehung und Unterricht gewählt worden. B.

KUNST-LITERATUR

MUSEUMSPUBLIKATIONEN

I.

Festschrift aus Anlaß des 50jährigen Bestehens des Museumsvereins und des Suermondt-Museums (1878 bis 1928). Aachener Kunstblätter, Heft XIV. Im Auftrage des Vorstandes herausgegeben von Museumsdirektor Dr. Felix Kuetgens. Mit 4 Tafeln und 106 Abbildungen.

Die sonst in bescheidenem Umfang einmal jährlich erscheinenden „Aachener Kunstblätter" sind heuer aus Anlaß des Jubiläums zu einer imposanten Sonderveröffentlichung geworden. Diese ist der Geschichte der Aachener Museen und des Museumsvereins gewidmet und enthält außerdem die üblichen Berichte über die Tätigkeit der städtischen Museen und des Museumsvereins. Alles schön und gut und für die Aachener Bürger interessant. Aus der Gegenüberstellung vom Früher und Heute erkennt man den eminenten Fortschritt, den das Suermondt-Museum unter der Initiative seines gegenwärtigen Leiters im Hinblick auf die völlige Neuordnung an sich erfahren hat.

Dennoch wäre über diese Dinge an dieser Stelle kaum des breiteren zu sprechen, wenn die Festschrift nicht durch zwei Aufsätze ihren besonderen Wert für die Kunstwissenschaft besäße. Ein sehr wertvoller Beitrag zur Geschichte des rheinischen Sammelwesens ist die vom Archivdirektor A. Huyskens verfaßte Studie über die Aachener Gemäldesammlung Bettendorf, die nicht wie diejenigen von Wallraf und Boisserée das Glück gehabt hat, in bekannten öffentlichen Museen weiterzuleben, sondern deren Schicksal bis heute noch nicht restlos klargestellt ist.

Wichtiger für uns ist der zweite Beitrag, der etwa die Hälfte des ganzen Bandes für sich beansprucht, die grundlegende Arbeit von Felix Kuetgens über Johann Baptist Joseph Bastiné, den 1906 auf der ersten Jahrhundertausstellung zu Unrecht vergessenen Aachener Porträtmaler, von dem die letztjährige Gedächtnisausstellung im Suermondt-Museum über 70 Bilder vereinigen konnte. Viele Abbildungen sind beigegeben.

Dieser 1783 in Löwen gebürtige Vlame kam einundzwanzigjährig zu Jacques Louis David und wurde hier der Schüler des berühmten napoleonischen Hofmalers, dem neben den großen Schinken der Historienmalerei Dutzende der besten Porträts aus dem Beginn des 19. Jahrhunderts in Europa gedankt werden. Nicht dem „maitre des grandes maschines", sondern dem Maler der Mme. Recamier und des Papst Pius VII. hat Bastiné nachgeeifert und auch der Einfluß seines drei Jahre älteren Kollegen Ingres, der noch vor seinem Weggang nach Rom (1805) das Bild der Mme. Rivière gemalt, scheint in den Porträts Bastinés spürbar, den ein selbstgewähltes Schicksal 1811 in die aufblühende Industrie- und Badestadt Aachen führte. Hier wurde er einer der besten und reifsten Vertreter des rheinischen Klassizismus und des Biedermeier und seine kunstgeschichtliche Sendung ist nicht nur in der Tatsache begründet, daß er der Lehrer und Entdecker des jungen Rethel wurde, sondern voll und ganz in seinen zum Teil höchst imposanten Einzel- und Gruppenbildern begründet, in denen uns die Physiognomie des aufsteigenden wohlhabenden Bürgertums höchst eindrucksvoll entgegentritt. Die Geschichte dieser Persönlichkeit und ihres künstlerischen Werkes hat Kuetgens mit breitem, lebendigem Strich nachgezeichnet und diese Studie ist es, die die „Festschrift" zu einer sehr beachtenswerten Tatsache der neueren Kunstliteratur stempelt.

II.

Meisterwerke aus dem Provinzial-Museum in Hannover. Im Auftrag des Kunstvereins herausgegeben von Alexander Dorner. 1927. Kunstverein Hannover E. V.

Auch diese Veröffentlichung verdankt ihre Entstehung einem Jubiläum, und zwar dem 75 jährigen Bestehen des Museums der Provinz Hannover, das im Spätherbst letzten Jahres gefeiert werden konnte. Sie ist möglich geworden durch die von A. Dorner vorbildlich durchgeführte Neuordnung der Kunstsammlungen, die 1923 begonnen und nach drei Jahren beendet wurde, nachdem die Stadt ihre schöne moderne Galerie als Leihgabe dem Provinzialmuseum zur Verfügung gestellt und das Übereinkommen mit dem Gesamthaus Braunschweig-Lüneburg durchgeführt worden war.

In diesen wenigen Jahren hat Hannover ein Kunstmuseum erhalten, das heute mit zu den besten in Deutschland zählt. Es umschließt einen Besitz europäischer Kunst, der rund 1000 Jahre repräsentiert. Wundervoll ist hier vor allem die früheste Kunst Niedersachsens vertreten („Die goldene Tafel" aus Lüneburg u. a.), und Dorner hat sein Sammelprogramm

— zum Teil dank einer Reihe verständnisvoller Stifter — erst bei den Jungen und den Abstrakten vorläufig zu beschließen brauchen. Über die wichtigsten Stücke dieses Museums berichtet das vorliegende Werk katalogartig, aber klug pointiert, gestützt auf 96 einfarbige und vier farbige Tafeln. Es soll dem Besucher des Museums ein Führer sein und darf auf den eigentlichen Museumskatalog vorbereiten, der in nicht zu ferner Zeit erscheint. Die Arbeit verdient jedes Lob. Biermann

HANS HILDEBRANDT: DIE FRAU ALS KÜNSTLERIN. Mit 337 Abb. Berlin. Rud. Mosse. 1928.

Die Bearbeitung eines so exklusiven Themas wird niemals ohne Restbrüche vorgenommen werden können. Wen interessiert das Thema? Die Damen. Also muß sich der Verfasser, sein Publikum stets vor Augen, bis in die allerjüngste Gegenwart hinein bewußt oder unbewußt größter Ritterlichkeit befleißigen; er wird den Stoff so weit dehnen, wie er es verträgt und z. B. mexikanische Töpfereien, gotische Teppiche und Wandmalereien in Nonnenklöstern als Werke von Künstlerinnen stabilieren, weil einige Wahrscheinlichkeit für ihre Herkunft aus Frauenhänden spricht. Daraus ist schon zu ersehen, daß es sich mehr um eine angenehm unterrichtende Plauderei als um wissenschaftliche Forschung handeln kann; das liegt an der Aufgabe selber, kein Bearbeiter kann sich dem entziehen. Hildebrandt hat sich noch gut aus der Affäre gezogen. Er vermeidet große stilgeschichtliche Exkursionen, legt den Nachdruck auf Psychologie und Erläuterung der spezifisch weiblichen Begabungsseiten und bringt aus drei Jahrtausenden ein erstaunlich mannigfaltiges Material zusammen. Man erkennt aus ihm, d. h. aus den Abbildungen, die sekundäre Rolle, die die Künstlerinnen im Gefolge ihrer männlichen Vorbilder gespielt haben, auch wenn sie sich zu relativ so hohen Leistungen erhoben, wie sie etwa die Namen Anna Waser, Vigée-Lebrun oder Rosa Bonheur bezeichnen. Daß die Selbständigkeit erst im letzten Menschenalter, seit Käthe Kollwitz und Paula Modersohn erheblich gestiegen ist, ist hoffentlich nicht nur auf die Naheinstellung unserer Beobachtung zurückzuführen, sondern Tatsache, die eine spätere Zeit bestätigen wird, und die ja auch in der wirklichen Selbständigkeit der Frau ihre psychologische Erklärung findet. Mehrere hundert ausgezeichnet gewählte Abbildungen und ein sehr brauchbares Register aller bekannten Künstlerinnen verbürgen den sachlichen Wert des Buches, dessen technische Anordnung einiges zu wünschen übrig läßt.

Dr. Paul F. Schmidt

ARTHUR SCHLEGEL: DIE DEUTSCHORDENS-RESIDENZ ELLINGEN UND IHRE BAROCKBAUMEISTER. Mit 114 Abbildungen. Verlag des Kunstgeschichtlichen Seminars Marburg a. d. Lahn. 1927.

Zu den ergebnisreichsten Arbeiten, die uns die rheinisch-fränkische Spezialforschung der letzten Jahre gebracht hat, gehören die Werke von Walter Boll über die Schönbornkapelle am Dom in Würzburg und nun die vorliegende Untersuchung von Arthur Schlegel über das Ellinger Barock. — Beschäftigte sich die erste in geradezu vorzüglicher Weise mit der weiteren Klärung des nun wie der des rheinisch-fränkischen Barocks selbst „stabil" gewordenen Begriffes der kollektivistischen Bautätigkeit, um so ein treffliches kultur- und kunstgeschichtlich bedeutsames Bild eines einzigen Bauwerks zu geben, so will die Ellinger Arbeit uns gar einen ganz neuen Kunstkreis erschließen, wie er sich um einen Deutschordenshofhalt gruppiert hat. — Und eine wahre Künstlergenealogie der Barockzeit mit den Hauptlinien der Baumeister und allen Nebenzweigen der Maler, Stukkateure und Bildhauer ist mit ihr der Kunstgeschichte neu entrollt. Denn weithin, und weit über Franken hinaus, gehen von dem kleinen Ellingen die Ausstrahlungen in die rheinisch-fränkischen Lande und auch ins schwäbische hinein, und so mußte Schlegel mit Ellingen zugleich eigentlich zum Biographen einer ganzen Deutschordensprovinz werden. —

Wieder, als glänzende Erscheinung in dem an mitverstehenden und schaffenden Bauherrn so überreichen 18. Jahrhundert, tritt uns der Landkomtur der Ballei Franken Carl Heinrich Freiherr von Hornstein entgegen, der nun einmal die meisten und die bedeutsamsten Bauwerke in seinem Dominium damals dort errichten ließ und dessen charakteristisches Wappen noch heute überall daran für ihn zeugt und hier fast ebenso als dazugehörig empfunden wird, wie der Schönbornlöwe auf den Bergen im weiten Baulande dieses Geschlechts. Unter ihm, seinen Vor- und Nachfolgern, brachten es seine jeweiligen Ordensbaumeister trotz aller provinziellen Färbung oft zu einer weithin wirkenden Bedeutung. —

Der erste, Wilhelm Heinrich Beringer, ragte noch aus der Renaissance ins 18. Jahrhundert hinein, wie seine etwas rückstän-

dige Kunst an den Flügeln von Ellingen, dem Deutschordenshause in Heilbronn, seinem abgeklärtesten Werk und bei den Anfängen des von Frankfurt a. M. beweist. — Und nun kommt das Interessante, die Weiterentwicklung, in der diese ganze Baumeisterreihe auseinander hervorgeht, der höchst logische und daher, auch im Kleinen Großes schaffende Aufbau aus der Tradition. — Wohl wirft die Kunst größerer Meister aus dem Osten und vor allem auch die Maximilian von Welschs, der in Mainz am Rheine saß, aber doch diese ganzen Lande mit seinem Einfluß erfüllt hat, leuchtendes Licht auch in diesen kleinen Frankenort, aber doch weicht keiner der Meister von der örtlichen Tradition ab, keiner bricht mit ihr und das ist eben ihre besondere Größe. —

Franz Keller, aus einer wahren Baudynastie von Steinhauer- und Maurermeistern, ist der bedeutsamste unter ihnen, der aus dem Handwerk hinaus will, dem wohl noch all dessen Fehler und Vorzüge anhangen, wie sie aus den Bauhütten des Mittelalters in diese Generation von Bauleuten um 1700 noch hinaufgestiegen sind, der aber schon ein sicheres Gefühl hatte für das diesen Landen Nottuende und von ihnen Begehrte, Festliche, Prunkende, und so ist der Vergleich Schlegels durchaus treffend, wenn ihn die reiche Fassade des Ellinger Schlosses wie die Ouvertüre zu einem Festspiel anmutet. — Noch fehlt ganz und gar die klassizistische Tendenz, barock-derb und massig ist der ganze Mann mit einem unbedingten Gefühl für das Malerische, mit dem er seine überaus zahlreichen Werke in diese Landschaft setzt. —

Vom Stukkator und vom Osten herkommend folgt ihm Franz Joseph Roth, bereits gebildeter und sich geschmeidig anpassender wie sein Vorfahr, voll von sprudelnder Dekorationslaune und so ein größerer Dekorateur wie ein Baumeister, der all jene lebenslustige und graziöse Freude über die weiteren Bauten Ellingens gestreut hat, mit der er selbst an der Friedhofskapelle dem Tod den Stachel in echter Rokokoempfindung rauben will. — Wieder mehr, auch raumschöpferisch, Architekt ist der aus dem Baugewerbe herkommende Matthias Bindner, dem es vergönnt war, den letzten Akzent auf die an malerischer Bewegtheit ihrer Dachformen und Massengruppierung ihresgleichen suchende Ellinger Residenz in seinem von Salzburger Kunst belebten Schloßkirchenturm zu setzen und sich im übrigen doch sehr von Rothscher Dekorationskunst noch an den Toren des wahren Klassizismus gepackt erweist. — Das schöne Deutschsordenshaus in Dinkelsbühl, vorab aber die Stiftskirche in Spalt erhellen das klar, die aber auch gerade seine eigenen architektonischen Fähigkeiten für die Werte des Raums uns enthüllen. — Wir kehren zu Ellingen und seinem in glücklicher und traditioneller Weiterentwicklung durch diese vier Meister geschaffenen Stadtbild zurück, das allein so zu dem wahrhaft abgerundeten Werk werden konnte, das heute jeden Beschauer machtvoll packen muß. — Aber es sind der Beschauer wenig genug, denn immer noch so gut wie vergessen liegt die kleine Ordensresidenz im fränkischen „Sand", und doch hat sie ganz und gar das Zeug dazu, einmal das Rothenburg der Barockzeit zu werden.

Karl Lohmeyer, Heidelberg.

CLOTILDE BRIÈRE-MISME: LA PEINTURE HOLLANDAISE. Bibliothèque d'Histoire de l'Art. G. Vanoest, Editeur, Paris et Bruxelles. 1927.

Das Buch ist eine populäre Zusammenfassung der holländischen Malerei mit Abbildungen der wichtigsten Werke.

In einer kurzen Einleitung wird versucht, die politische und wirtschaftliche Struktur des Landes zu der Blütezeit der Malerei in Beziehung zu setzen. Auch der Einfluß Rembrandts und seiner Nachfolger auf die Kunst Europas, speziell Frankreichs und Englands, wird in knappen Zügen aufgezeigt.

Sascha Schwabacher

VON DEN AMERIKANISCHEN MUSEEN

VON FRANK E. WASHBURN FREUND

Unter den amerikanischen Sammlungen, die sich vornehmlich die Pflege der modernen Kunst zur Aufgabe gemacht haben, steht das Museum in Newark (New Jersey) unter der Leitung des Mr. Dana an erster Stelle. Es hat in der vergangenen Saison u. a. eine Ausstellung moderner Künstler veranstaltet, die in vielleicht mustergültiger Weise die ewige Frage, ob eine juryfreie oder zensurierte Ausstellung vorzuziehen sei, dadurch zu lösen versuchte, daß es auf Grundlage sorgfältiger Erkundigungen eine Anzahl noch ziemlich unbekannter, aber vielversprechender Künstler aus verschiedenen Städten zum Ausstellen aufforderte und auf diese Weise eine wirklich lebendige und anregende, für Aussteller wie Besucher gleich wertvolle Ausstellung zustande brachte.

Auch das Brooklyn-Museum unter Dr. Foxs Leitung trat eifrig für die moderne Kunst ein. Es stellte seine neuen schönen Galerien sogar der Société Anonyme der Miß Dreier gastfrei zur Verfügung, so daß die Vertreter der verschiedensten Richtungen aus aller Herren Länder ungehindert zu Worte kommen konnten.

Großen Mut bewies auch der seit einiger Zeit als Direktor des Museums in Denver tätige deutsche Bildhauer A. Roennebeck, der auf seinem etwas exponierten Posten den Ehrgeiz hat, ein wahres Kulturzentrum zu schaffen. Er veranstaltete eine Reihe unter sich logisch verbundener Ausstellungen, wie die indianischer und moderner Kunst, und wußte die nötigen Mittel aufzubringen, um Maillols »Sommer« für sein Museum anzukaufen.

Eine der wichtigsten Funktionen im Kunstleben der Vereinigten Staaten hat die nur halböffentliche Phillips Memorial Gallery in Washington auf sich genommen.

Mr. Duncan Phillips, ihr Direktor und unumschränkter Herrscher, den kein »board of directors« in seinen Entscheidungen hindert und der daher kurz entschlossen zugreifen kann, wenn sich ihm die Gelegenheit eines guten Kaufes bietet, hat soeben (bei E. Weyhe, New York) ein Geleitbuch — keinen eigentlichen Katalog — durch seine Galerie herausgegeben. Es ist textlich und bildlich eine Art Glaubensbekenntnis und verrät eine seltene und bedeutende Persönlichkeit.

Die diesen Artikel begleitenden Illustrationen demonstrieren bildlich, daß Mr. Phillips in seiner »werdenden Galerie«, wie er sie nennt, abreißenden Zusammenhang wahrhaft lebendiger Kunst in alter wie neuer Zeit sucht, um damit künstlerisch und seelisch anzuregen.

Was Mr. Phillips in verhältnismäßig wenigen Jahren an bedeutenden Werken zusammenbrachte, ist gleich erstaunlich und bewunderungswert. Das berühmteste Werk seiner Galerie ist Renoirs »Dejeuner des Canotiers«; das gewaltigste »Der Aufstand« von Daumier, dem Mr. Phillips besondere Liebe und Verehrung gilt, und von dem er eine ganze Anzahl von Gemälden besitzt. Corots köstliches Frauenporträt sei noch besonders hervorgehoben.

Mit Recht und wohl auch aus einem schönen Pflichtgefühl heraus betont Mr. Phillips in seiner Sammlung ebenfalls die neuere amerikanische Malerei. Um dem Publikum »seine« Künstler und deren Werke näher zu bringen, hat er in seinem Buche jedem eine kleine Abhandlung gewidmet und die von mir für

Corot Frauenporträt

Phillips Memorial Gallery, Washington

diesen Artikel gewählten Abbildungen sollen zum Teil auch einen Begriff von der modernen amerikanischen Malerei vermitteln[1].

A. P. Ryder, der 1917 starb, war ein mystisch angehauchter, in sich gekehrter Mensch, in dem das Blut von Generationen seefahrender Abenteurer lebte. Aus den einfachsten Elementen baut er seine stimmungsvollen Gemälde auf.

Maurice Sterne, von dem vor ein paar Jahren schon einmal hier die Rede war, hat sein Streben nach Einfachheit und Größe weiter entwickelt. In seinen »Schnittern« lebt etwas vom Geiste des älteren Pieter Breughel.

Dem Gebiet der »neuen Sachlichkeit« könnte man Charles Demuth mit seinem Stillebenaquarell feinster Nuancierung zurechnen.

Aus kubistischen Studien erwächst die Kunst W. Zorachs und John Marins. Nervöse Energie ist beiden eigen. Das ewig Fließende der Erscheinung hat keiner symbolisch so in Gebilde zu bannen gewußt wie Marin, der als der führende Aquarellist Amerikas gilt. Aus rhythmischem Gefühl und einer Freude

[1] Abbildungen folgen im Schlußteil.

El Greco — Der reuige Petrus
Phillips Memorial Gallery, Washington

an Licht und Farbe erstehen die Landschaftsbilder von Marjorie Phillips (geb. Acker) in denen sie nach der Einheit aller Elemente strebt.
Von amerikanischen Künstlern sind außerdem in der Sammlung gut vertreten: Vincent Canadé, Georgia O'Keeffe, eine sehr interessante Künstlerin, und der abstrakt malende Arthur G. Dove, der zu dem Kreis des durch seine Tätigkeit für die Entwicklung der modernen Kunst in Amerika hochbedeutenden Mr. Stieglitz gehört.
Wiewohl diesmal von keinen sensationellen Millionen-Stiftungen für Museen wie das letzte Mal zu berichten ist (s. Cic., Jahrg. 26, H. 22), gab es doch Geschenke in erfreulicher Zahl. Mr. und Mrs. Charles P. Taft haben ihre bedeutende Kunstsammlung, ihr Haus und eine Million Dollar dem Museum ihrer Stadt Cincinnati als Geschenk überwiesen, freilich unter der sehr weisen Bedingung, daß bis Ende 1928 ein weiterer Fond von $2^1/_2$ Millionen durch Sammlungen aufgebracht sein muß, der aber schon so gut wie gesichert ist. Die Taftsammlung ist durch die hohe Qualität ihrer Werke bekannt und enthält etwa 100 Gemälde (Rembrandt, Frans Hals, Jan Steen u. a.), ferner Limoges-Emaillen und Fayencen. Auch hier wird die Einheit aller Künste betont, denn das Symphonieorchester der Stadt soll ebenfalls an den Einkünften der Stiftung partizipieren und ebenso ein künstlerisches Theater.

Courbet — Felsen bei Ornans

Phillips Memorial Gallery, Washington

Kansas City, die letztes Jahr durch die Nelsonstiftung ein freilich noch nicht zur Auszahlung gelangtes Kapital von über 12 Millionen Dollar erhielt, kann aus einer anderen Stiftung, die die 1911 verstorbene Mrs. Mary Atkins hinterlassen, nun über eine Summe von fast 700 000 Dollar verfügen. Diese soll für den Ankauf des für die Errichtung eines neuen Museumbaues nötigen Grund und Bodens verwandt werden. Die Kosten des Baues dagegen werden aus einem Geschenk der Witwe und Tochter des Mr. Nelson in Höhe von 2 Millionen bestritten. Und wenn erst der Bau steht, hofft ganz Kansas City ein wahres »Kunstzentrum« zu werden und viele Schwesterstädte zu übertreffen, ein Wettbewerb, der aller Ehren wert ist.

Mit ähnlichen Hoffnungen trägt man sich vor allem auch in Kalifornien, dem fernen Westen.

In Pasadena, in dessen nächster Nähe sich die großartige, nun nach dem Tode des Mr. H. E. Huntington öffentlich gewordene Bücherei und Gemäldesammlung inmitten eines herrlichen Parkes befindet, agitiert man eifrigst für ein neues, den höchsten Ansprüchen genügendes Museum. In San Diego versucht der neue Direktor Mr. Poland die noch etwas mageren Schätze seiner Sammlung auszubauen; und in Los Angeles, der Kino- und Wanderstadt, rüstet man sich, eine wahrhaftige Kunstmetropole zu werden. Man nimmt es dort sehr ernst und verschmäht auch die ganz moderne Kunst nicht. So ließ man z. B. die Scheiersche Sammlung von Werken der »Blauen Reiter« im Museum ausstellen, und von anderer Hand wurde diesem eine Kollektion moderner Aquarelle der führenden Künstler als Geschenk überwiesen.

Einen Schritt zum weiteren Ausbau der später der Stadt New York zufallenden, gegenwärtig aber nur Bevorzugten zugänglichen Fricksammlung haben deren

Daumier — Der Aufstand

Phillips Memorial Gallery, Washington

Leiter jüngst mit der Erwerbung eines Frauenbildnisses von Ingres (Mme. La Comtesse d'Haussonville) getan.

Durch eine Stiftung wird auch der Bau eines Museums in Dayton-Ohio ermöglicht werden. Dieser Ort, selber an reichen Bewohnern wahrlich nicht arm, liegt im Umkreis eines gewaltigen Reichtums. In ihm aber gilt es noch den Grundstein für Kunstfreunde und Kunstverständnis zu legen. Was sich bisher an »Unkunst«, an Bildern usw. dort breit machte, soll ans Unglaubliche grenzen. So wird es also höchste Zeit für Dayton und seine Bewohner, wenn sie nicht im »Rennen« an letzter Stelle bleiben wollen. Sie dürfen der Weitsicht und Kunstliebe der Mrs. H. G. Carnell dankbar sein, die übrigens auch in richtiger Berechnung die erfolgreiche Sammlung einer bestimmten Summe seitens des Publikums zur Bedingung der Inkrafttretung der Stiftung gemacht hat.

Die großen Museen des Landes haben ihre Sammlungen während des vergangenen Jahres um bedeutende Schätze zu bereichern gewußt, vor allem das Metropolitan Museum in New York und das Detroiter Institute of Arts. Nur die wichtigsten dieser Werke können hier erwähnt werden.

Die Gemäldesammlung des Metropolitan Museums konnte Tizians »Bildnis des Alfonso d'Este« und Antonello da Messinas »Madonna mit Kind und Johannesknaben« erwerben; auch Sargents vielleicht berühmtestes Gruppenbildnis »Die drei Grazien«. Um jedes dieser Werke tobte, wie das wohl nicht bloß hier so Sitte ist, Streit und erbitterter Kampf. Antonellos Autorschaft der »Madonna«

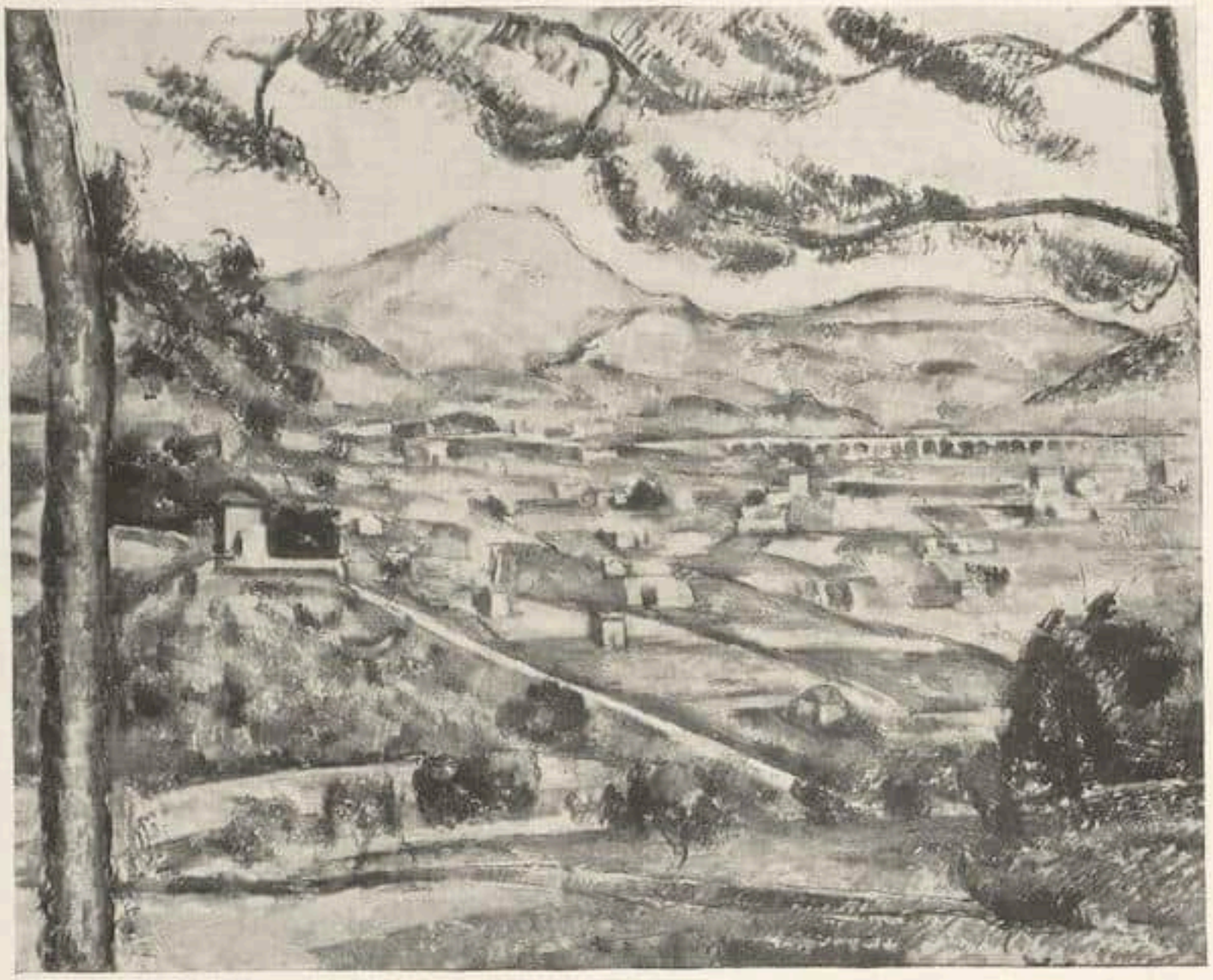
Renoir — Le Dejeuner des Canotiers

Phillips Memorial Gallery, Washington

war von Berenson abgelehnt worden, im Gegensatz zu einer ganzen Anzahl anderer Spezialisten.

Die an sich schon so reiche ägyptische Abteilung des Museums hat durch die für London peinliche Erwerbung der Carnarvonsammlung als Geschenk von Edward S. Harkness eine wunderbare Bereicherung erfahren, denn diese Sammlung besteht aus den ausgesuchtesten Kleinwerken der Kunst von der Zeit der frühen Dynastien bis zur römischen Periode. Eine herrliche Gabe war auch die imposante, an Schaustücken reiche Majolikakollektion des Mr. V. Everit Macy. Der antiken Abteilung konnte ein entzückender Aphroditekopf, eine griechische Arbeit aus der Praxitelesschule und der orientalischen u. a. eine große Weihbronze des kommenden Buddha (Maitreya), über vier Fuß hoch, hinzugefügt werden. An besonderen Ausstellungen, die das Museum im Laufe des Jahres veranstaltete, seien erwähnt die schwedische, die das Kunstgewerbe Schwedens erstmals hier vorführte, und die frühamerikanischer Miniaturen, über die der Associate-Kurator der Bilderabteilung, Mr. H. B. Wehle mit Mr. Th. Bolton zusammen eine wertvolle Monographie veröffentlicht hat. Auch sonst war die Tätigkeit des Museums an Vorträgen, Konzerten, Neuordnung einiger Säle usw. eine überaus reiche.

In Detroit gelang es Dr. Valentiner, dem jetzt als Leiter der europäischen Kunstabteilung Dr. W. Heil unterstellt ist, seinem Institute eine Anzahl hochbedeutender Werke zu sichern, vor allem einen Rembrandt (Besuch der hl. Elisabeth aus dem Jahre 1640, Bode Nr. 241); einen Gerard David (Verkündigung); einen kleinen aber vorzüglichen Holbein (Bildnis des Sir Henry Guilford); einen



Cézanne — Mont St. Victoire

Phillips Memorial Gallery, Washington

Courbet (Mittägliches Träumen); einen Chardin; einen Hogarth erster Qualität; das Porträt einer jungen Frau von Paris Bordone; ein Werk des Meisters der Lucialegende; einen Barent van Orley; einen Neri di Bicci; ferner eine Terrakottafigur von Benedetto da Majano und als Gabe des Mr. und der Mrs. Edsel Ford eine »Madonna mit Kind« von Nino Pisano, die von Dr. Heil im Bulletin des Museums als das schönste Werk dieses Meisters angesprochen wird. Als Geschenk fielen dem Institute vier Gemälde von Correggio, van Dyck, Poussin und Zurbaran (Stifterin Mrs. Anna Scripps Whitcomb) zu. Nicht vergessen werden darf eine Michelangelozeichnung, auf der sich die Studie zum Arme Adams auf der Sixtinischen Decke befindet, ein vorzüglicher Khmerkopf und eine Hanvase. Da das reguläre Jahresbudget des Institutes verhältnismäßig gering ist, würde es Dr. Valentiner trotz seines erstaunlichen Spürsinnes und seiner Fähigkeit, erste Dinge um verhältnismäßig geringe Preise zu erwerben, nicht gelungen sein, eine solche stattliche Zahl bedeutsamer Kunstwerke seinem Institute einzuverleiben, wenn ihm nicht die Gesellschaft der Freunde des Institutes vorbildlich zur Seite gestanden hätte und es ihm nicht durch sein und deren anfeuerndes Beispiel geglückt wäre, einige Mäcene heranzuziehen.

Dr. Valentiner hat selber dem Institute ein Gemälde ersten Ranges als seine Gabe zugeführt, das Haupt des auferstandenen Christus von Botticelli etwa aus dem Jahre 1480, das er so glücklich war unter einem »dekorativen Gemälde« zu entdecken, und das auch von Berenson anerkannt wird.

(Fortsetzung folgt.)

Goya — Skizze zum hl. Abendmahl
Madrid, Da. Cecilia Balaguer / Phot. Moreno

GOYAS GEMÄLDE FÜR DIE SANTA CUEVA IN CADIZ

VON AUGUST L. MAYER

In der Goya-Literatur haben bis in die allerjüngste Zeit drei große religiöse Lünettenbilder (je 146×340 cm) seltsamerweise keine Beachtung gefunden, obwohl sie der Öffentlichkeit stets zugänglich waren. Es sind die Darstellungen des Brot- und Fischwunders, des hl. Abendmahles und der Parabel vom Gastmahl des großen Königs in der oberen Kapelle der sogenannten Capilla de la Santa Cueva in Cadiz, die als Iglesia del Rosario mit einer Unterkapelle für nächtliche geistliche Übungen 1783 von dem reichen Mexikaner D. José Saéz de Santa Maria, Marqués de Valle Iñigo (1730—1804, Priester seit 1760), gegründet worden ist. Das Oratorium über der Grotte, dem Kult des Allerheiligsten Sakraments gewidmet, wurde 1793 begonnen und 31. März 1796 geweiht. Vor einiger Zeit sind die ersten Entwürfe zum »Abendmahl« und »Brot- und Fischwunder« aufgetaucht (je 25×42 cm). Die Skizze zur letzteren Darstellung ist in den Besitz eines deutschen Malers übergegangen, die zum Abendmahl sah man als Eigentum der Witwe des Madrider Sammlers Gimeno, Da. Cecilia Balaguer, in der Goya-Ausstellung im Museum von Zaragoza (Nr. 17). Wenn der Katalog angibt, diese Arbeiten seien »zu Ende des 18. Jahrhunderts« ausgeführt worden, so scheint mir dies etwas ungenau. Unseres Erachtens stammen die Arbeiten etwa aus den Jahren 1795—96, es scheint auch ganz natürlich, daß die malerische Ausschmückung der Kapelle sich unmittelbar an die Fertigstellung des Baues anschloß. Die Christusgestalt des »Brotwunders« erinnert noch an die der »Gefangennahme« in der Hauptsakristei der Kathedrale von Toledo, die durchgängig 1788—89 datiert wird. Neben Goya war Zacarias Velázquez mit der Ausschmückung des Oratorio betraut worden. Seine »Hoch-

Goya — Parabel vom Gastmahl des großen Königs

Cadiz, Cueva del Rosario / Phot. Repert. Icon. Exp. Arxiu Mas.

Goya — Skizze zum Brot- und Fischwunder

Deutscher Privatbesitz / Phot. Moreno

Goya — Brot- und Fischwunder

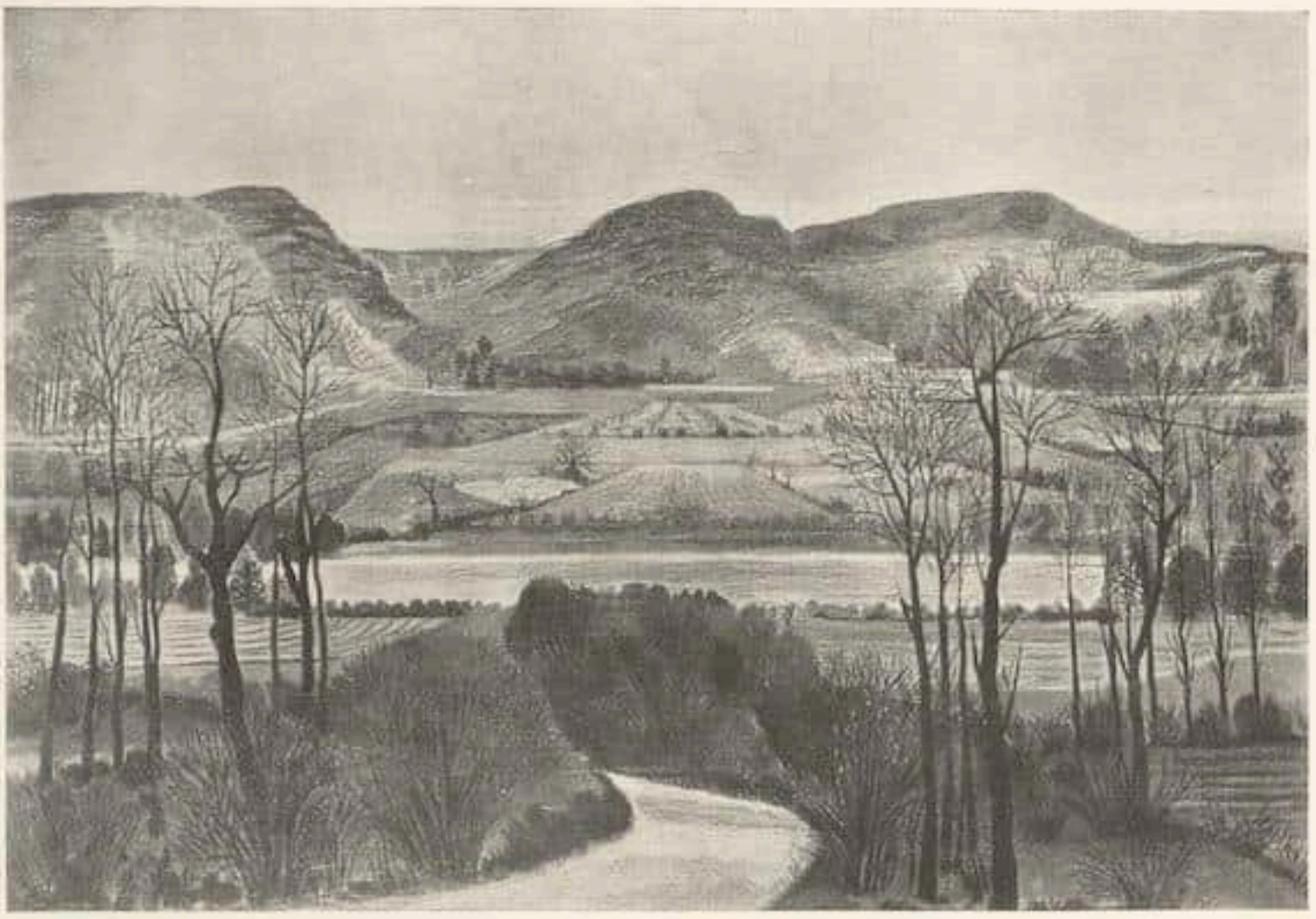
Cadiz, Cueva del Rosario / Phot. Repert. Icon. Exp. Arxiu Mas.

zeit von Cana« weist die Jahreszahl 1795 auf. Die »Manalese« von José Camaron ist ebensowenig datiert wie die Bilder Goyas. Die Skizzen sind flüchtige, erste Ideen, die aber in jedem Stich das starke Temperament Goyas verraten. Zweifel, die von seiten Madrider Kenner geäußert worden sind, halte ich für absolut unbegründet.

Einer der ganz wenigen Schriftsteller, die von den Bildern in Cadiz gesprochen haben, D. Luis Ezquerra del Bayo, meint in seinem Buch über die Herzogin von Alba und Goya, ob nicht Goya diese Arbeiten 1797 abgeliefert und selbst in Cadiz aufgestellt habe, und bei dieser Gelegenheit zur Herzogin nach San Lúcar de Barrameda gekommen sei. Mir scheint aber Frühjahr 1797 fast ein zu spätes Datum für die Fertigstellung dieser Bilder zu sein. Der Abstand zwischen ihnen und den Malereien von San Antonio de la Florida ist deutlich spürbar. In den letzten Wochen hat César Peman y Pemartín in Cadiz eine kleine Monographie über diese Arbeiten erscheinen lassen, worin gleichfalls die Ansicht ausgesprochen wird, daß die Bilder Goyas aller Wahrscheinlichkeit vor 1797 fertiggestellt worden sind.

Thomas Jefferson

Aus dem Lagerkatalog XIII der Firma H. Gilhofer & H. Ranschburg, A.-G., Luzern



Achmann — Münchner Neue Sezession — Vorfrühling

MALEREI IN MÜNCHEN / SOMMER 1928

VON FRANZ ROH

Vom Glaspalast kann nicht im Einzelnen gehandelt werden. Denn er bleibt ein vielheitliches Ungeheuer, umwandet von seiner zartgliedrigen — heute wieder aktuellen — Eisenkonstruktion. Doch sei zugegeben: die Zentrierungsversuche vorigen Jahres erfuhren gewisse Fortsetzung. Die große Eingangshalle wurde einheitlich der Plastik gewidmet, obgleich gerade diese heute in Krisis liegt. Krisis heißt hier nicht, wie bei den Ismen der Malerei, »vieltältigstes Versuchen«. Sondern »gekonntes, geschmackvolles Mittelmaß«. Gewisse Grundfehler aller Skulptur des 19. Jahrhunderts sind getilgt, innerhalb gehalteneren Niveaus aber fehlen größere Würfe, vor allem spezifische Zeitaufgaben.

Obgleich sich der Glaspalast bezeichnenderweise als jährliche Sammelstätte vor allem der Malerei und Plastik fühlt (denn diese Künste waren im 19. Jahrh. führend), wären heute entscheidende Räume für Architekturentwürfe freizumachen, wenn man Zeitfunktion behalten will. Denn in der Architektur liegen alle soziologischen Großfragen gestalterischer Verantwortung. Für alle Völker. Auch rein ästhetisch hat sich innerhalb der Künste der Akzent verschoben. Welchem Umstande, als Folge eines Kubismus und Konstruktivismus (diese Begriffe im weiteren Sinne gefaßt), endlich voll ins Auge gesehen werden muß. Keine Ahnung bekam man von dem, was in der schöpferischen, nicht nachhinkenden Architektenjugend vorgeht, wenn man an diesen wenigen, meist eklektischen Architekturfotos vorüberwandelte. Die kleine Abteilung für Innenraumgestaltung hatte mehr Niveau, aber auch sie müßte (eine Erholung bei Bilderwande-

Unold

Münchner Neue Sezession

Am Wasser

rungen) stärker betont werden: Nur hier könnte gezeigt werden, wie Bilder in Räumen wirklich leben.

Beide genannten Aufgaben wären fruchtbarer als eine dritte, die den »verjüngten« Glaspalast schon voriges Jahr auszeichnen sollte: Wiedererweckung der Wandmalerei halte ich für utopisches Beginnen, verspätete Blüte aus dem Geiste der »Fortschrittlichen« von Gestern. Zukunft im gefestigten, neutralisierten Wohnkubus hat nur das transportable Staffeleibild, das Niemanden festlegt, das durch Verschiebung immer neuen Sinn annehmen kann. Aber selbst im Fest- und Großraum, der heute durch Farbe oder abstrakte Wandgliederung wirken will, haben die historisch rückgreifenden Monumentalbemühungen solcher kolossalischer Figuralfreskanten meist nur den Sinn einer »Romantik« und großen Geste. Genau so, wie der heutige Schrei gewisser Fünfziger nach »neuem Mythos«, »neuer Kirche«, »Volkheit«. Wo doch die möglichen Steigerungen unsres heutigen Daseins nach ganz andrer Richtung zielen. Trotzdem gehört zum Sehenswerten des Glaspalastes: diese Abteilung, alte und neue Sezession.

Als gewisses Novum sei gebucht der große Saal, dem Italiener Oppi gewidmet, womit eine »neue Person« in den Gesichtskreis Münchens tritt. Die Chronologie der Bilder bestätigt mir den Eindruck, den ich vor längerer Zeit in Oppis Mailänder Atelier hatte: Ein guter, beherrschter Mensch großen Könnens gleitet von haltbar konstruktiven Bildern (wie den »Blinden«) immer mehr ins genießerisch Konventionelle ab.

Nur eine Gruppe kann ich eingehender behandeln: Neue Sezession. Vorab

Zerbe — Walchensee. 1927

Münchner Neue Sezession

eine entscheidende Allgemeinbemerkung. Will diese jüngste Vereinigung wirklicher Spiegel heutiger Avantgarde bleiben, so muß sie endlich aufhören, »abstrakte« Malerei zu verschweigen, denn kein wirklich Aufgeklärter sieht in ihr noch »Kunstgewerbe«. Da die neue Sezession nun längst das Prinzip einheitlicher »Richtung« durchbrach (was gut ist!), soll sie auch folgerichtig bleiben. Wenn also zum ehemaligen Grundstock, der mit dem Begriffe »Expressionismus« wenigstens angedeutet werde, längst Vertreter etwa der neuen Sachschärfe hinzugelassen wurden, warum dann nicht auch die »Abstrakten« hinzulassen? Sogar P. Klee, der ehemalige Münchner (und kaum noch zu den Gemeinten zählend) fehlt diesmal. Und Reichel, der einzige Münchner solcher Art, hängt mit seinen farbig kostbaren Bildchen arg in dunkler Ecke. Warum aber fehlt Kandinsky, der bei München lebte, warum Moholy, der in Nürnberg mit köstlichen Emailtafeln und neuen Techniken zu sehen ist? — Im übrigen nur Randbemerkungen zu den Künstlern. Achmann ein klarer Bildner, wenn seine Farbe das Milchglasblinde verlöre. Brellochs ein neuer Plastiker mit gutem Selbstbildnis. A. Dietrich (der Landmann, Laienmaler, den ich seit Jahren hervorhebe) nicht günstig ausgewählt. Franz Doll begrenzt, aber in geruhsam rundende Tiefe zielend. Dreßler (Berlin) bedeutsam in veristischer Beklommenheit. (»Man muß das Krasseste sehen, aber mit Liebe umfangen«, sagte mir dieser geheime Gegenfüßler von Dix, dem er von außen so verwandt erscheint). W. Geiger, den man leider aus München ziehen läßt, sieht Krasses glanzvoller, unmenschlicher (zu virtuos?). Geitlinger (New York) formt gefestigt, aber noch nicht tief. Gött geht allen Farbkontrasten zu weich aus dem (stillen) Wege. A. Hahn,

ein Junger, wird hoffentlich weiterhin zu beobachten sein. E. Heckel steuert neuerdings ins gobelinhaft Zarte, wird dabei aber konventionell. Seine Freunde, zu denen ich zählte, fürchten für ihn. Seltsam die Wege auch anderer Brückenleute: Kirchner erstarrt in Entwicklungslosigkeit (in seinem Davoser Bauernhaus imponieren seine Bilder eher: Bestechung durch Milieu). Pechstein bleibt etwas handgelenkig, aber bewegt und stofflich. O. Müller etwas monoton, Schmitt-Rottluff gut in Farbe, aber klotzig in Form. Jos. Kutter zeigt zwei gute Arbeiten. Lasser fesselt nur mit seinen Weibern, nicht im Bildnis. Der Könner Lauterburg handgelenkelt über die eigentlichen Bildaufgaben, bewegt und überpointiert, dahin. Meisenbachs »Fische« gute Arbeit. Nägele (Stuttgart) und Heise (München) haben die Gefahr der Überzierlichung, wenngleich bei neuer Sachintimität. Nückels Landschaft, O. Langes »Pferde« beachtenswert. Pelligrini nur in kleiner Landschaft, nicht in zerdehnten Figuralformaten gut. Unold und Seewald immer mehr der neuen Sachschärfe und Gegenstandsherausarbeitung sich annähernd, jeder auf seine Weise. Schrimpf war schon besser vertreten. W. Thöny (nicht der Simplizissimuszeichner) hat neben Belangloserem ein grandioses Bild, vielleicht das Stärkste der gesamten Ausstellung (»Traum vor Brücke«). Die bekannten Münchner Caspar, Schinnerer, Schülein zeigen sich in ihrer alten Art. Moll ging, nicht zu seinem Schaden, zu abstrakterer Gestaltung über. Scharl mit einer ganzen Wand wirkt wie verdunkelter, verflächigter van Gogh. Ursprünglicher als Alois Seidl ist der Münchner Laienmaler und Arbeiter Seidl, der leider fehlt. —

Bei Thannhauser zum erstenmal mit größeren Kollektionen in Deutschland drei Österreicher, die man in Wien für ausschlaggebend hält. A. P. Gütersloh, Schauspieler, Dichter, Konferenzier gehört eigentlich zu meinem Thema »Laienkunst«, baut seine Bilder klar, wie aus funkelnden Farbsteinen, aber ohne tiefere Originalität. In den Miniaturen (»Ruhende«, »Brief an Gatten«) interessantere Griffe, aber durch konventionell elegante Illustrierzüge wieder abgedeckt. F. von Zülow schwemmt die Farbe breit, schwankt zwischen der Phantastik Chagalls und der Schönheit Marcs, neigt leider aber auch zum bloßen Bauern- und Lebkuchenbarock. C. Hauser, Präsident des Hagenbundes, gilt als der konstruktivste, zugleich aufrührerischste (»Jazz« sein bestes Bild). Aber meist formelhaft und abgeleitet. Allen drei Malern fließt noch zuviel dekoratives Wienertum im Blute, so grundverschieden es auch pocht.

Weiteres folgt im nächsten Bericht.

RUNDSCHAU

DAS NEUE MUSEUM VON TOURNAI

Vor kurzem ist das neue Museum von Tournai feierlich eröffnet worden. Der Bau, das Werk des Architekten Viktor Horta, wurde schon vor Kriegsausbruch begonnen, durch die Ereignisse aber für viele Jahre unterbrochen. Vielleicht ist die zu sehr ästhetisch betonte Fassade, deren Säuleneingang eine massige Bronzegruppe überragt, diesem Aufschub zuzuschreiben. Das Innere besteht aus einem Dutzend von der Zentralhalle ausstrahlenden Sälen und ergibt ein sehr geräumiges und gut beleuchtetes Ensemble.

Was die im neuen Museum untergebrachten Sammlungen betrifft, so würden sich diese in keiner Weise von denen anderer Provinzgalerien unterscheiden, wären da nicht einige in Belgien einzig in ihrer Art darstehende Hauptwerke.

Der frühere Bestand des Museums enthielt eine ehrwürdige Kollektion älterer Meister und, in der modernen Abteilung, die Bilder einheimischer Maler, von denen die meisten nur lokalen Wert hatten — kurz, es ergab sich ein Gesamtbild, welches keinen Anspruch auf eingehendere Betrachtung erheben durfte. Einen glücklichen Umstand darf man es nennen, daß die Stadt 1925 die ehemalige Sammlung eines Brüsseler Mäcens, des verstorbenen Henri van Cutsem, erbte. Diese Kollektion, welche hier dem großen Publikum zum ersten Male zugänglich wird, gibt dem neuen Museum seinen Hauptwert. Selbstredend enthält diese von 1874 bis 1904 zustande gekommene und 300 Bilder umfassende Sammlung nicht nur Erstklassiges. Aber sie birgt unter anderem einige Gemälde der französischen Impressionisten, die hier um so wichtiger erscheinen, da es die einzigen Bilder dieser Art sind, die man in öffentlichen Sammlungen Belgiens findet. Dabei sei besonders auf zwei Meisterwerke von Manet — „Argenteuil" von 1874 und „Chez le père Lathuille" von 1879 — hingewiesen, die für die spätere Art des Meisters, — als er sich endgül-

Eduard Manet

Chez le père Lathuille. 1879
Museum Tournai

Vespergruppe aus Kalkstein, farbig. Vermutlich Böhmisch
Um 1420 Höhe 90 cm / Stadtmuseum Jena

tig für die impressionistische Vision erklärte — besonders charakteristisch sind. Ferner gibt es eine kräftige und farbige „Marine" von Claude Monet von 1884, eine kleine poetische und klare Landschaft von Seurat „La Falaise", ein Bild Raffaëlli und einige hervorragende Arbeiten von Fantin-Latour.

Muß man auch bedauern, daß Herr van Cutsem sich nicht noch mehr für den französischen Impressionismus interessierte, so ist die Tatsache um so erfreulicher, daß dank diesem Nachlaß der unverzeihliche Fehler, den der gänzliche Mangel an Werken dieser kapitalen Periode der modernen Malerei in den Brüsseler und Antwerpner Museen beweist, einigermaßen gut gemacht wurde.

Die belgische Kunst vom Ende des 19. Jahrhunderts ist im allgemeinen im neuen Museum gut repräsentiert dank wieder dem kostbaren Nachlaß der ehemaligen Sammlung van Cutsem. Dieser scheint zu der Bewegung „La Libre Esthétique" in engen Beziehungen gestanden zu haben, denn wir finden hier die meisten dieser Künstlergruppe angehörenden Maler wieder: Boulanger, Dubois, Degroux, De Braekeleer, Stobbaerts sind mit ganz erstklassigem Material vertreten. Zu bedauern ist nur, daß der Platz, der diesen Werken eingeräumt wurde, ihren Wert nicht zur vollen Geltung kommen läßt. Anstatt diese Hauptstücke in zwei oder drei Säle zu vereinigen, wo dieselben ein würdiges Gesamtbild abgegeben hätten, wurden sie ohne Systematik auf die 14 Säle verteilt, wo sie von den sie umgebenden Durchschnittsqualitäten erdrückt werden.

G.M.

JENA

Seit Pfingsten ist das Stadtmuseum in Jena der Öffentlichkeit wieder zugänglich. Die Sammlungen haben während der Winter- und Frühjahrsmonate eine fast vollständige Neuordnung und Erweiterung erfahren.

Die wertvollen Bestände des Museums an Werken mittelalterlicher Kunst haben in einem großen, gutbelichteten Raume Platz gefunden, in welchem die einzelnen Stücke ihre Wirkung gut entfalten können. Als vornehmstes Werk hebt sich die bekannte böhmische Vespergruppe aus Kalkstein (um 1420) ab, die

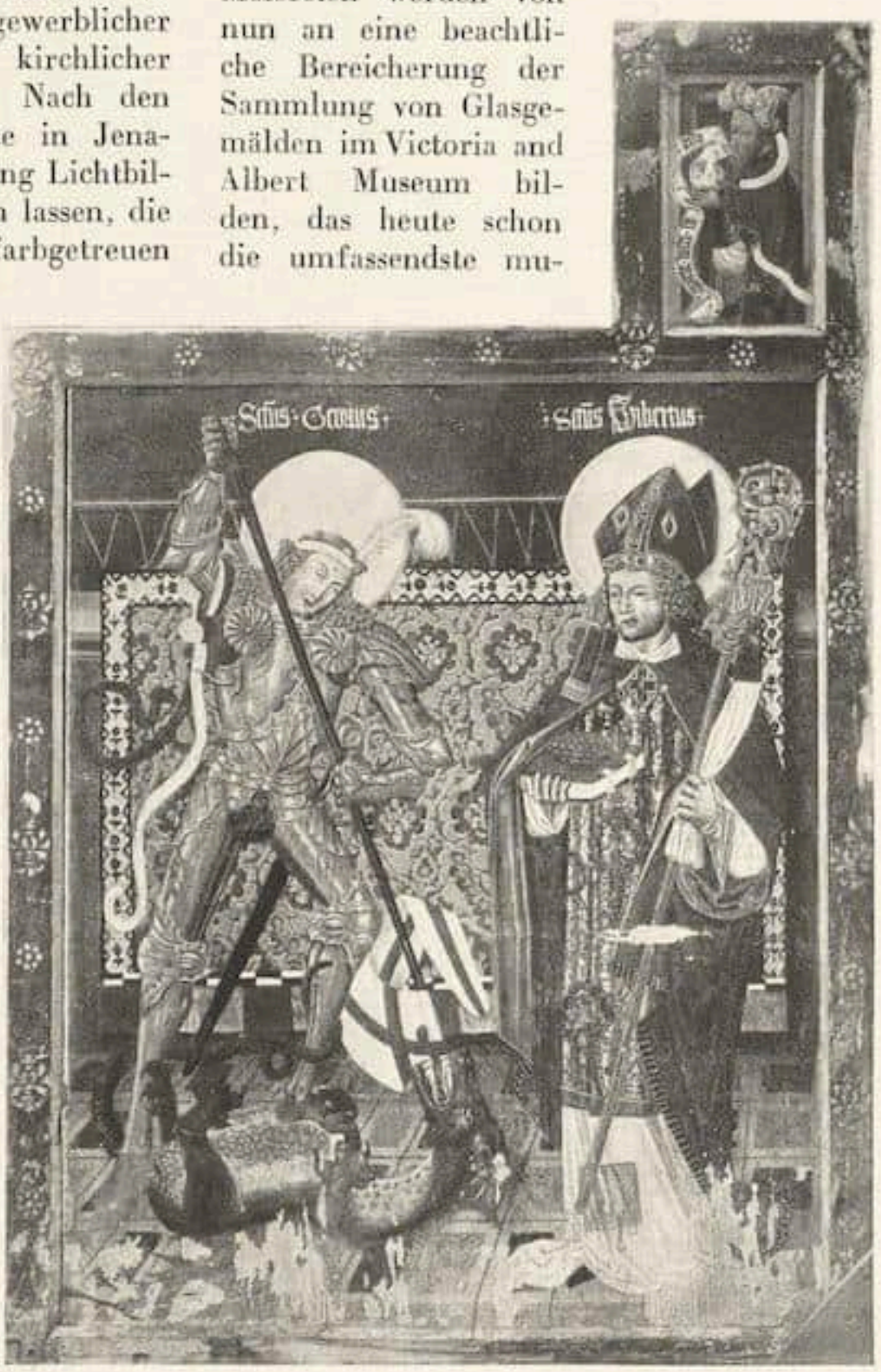
aus einer Jenaer Kirche stammt (Abb.). Die etwa gleichzeitige Malerei wird durch ein schönes Tafelbild des Marientodes vertreten. Die Zeit um und kurz nach 1500 lehren verschiedene Stücke von überlokaler Bedeutung kennen: eine Steinmadonna von einem Jenaer Hause, die kürzlich erworben wurde, ferner das eindrucksvolle, bereits mehrfach veröffentlichte Holzrelief der Marienkrönung. Das 14. Jahrhundert ist charakteristisch belegt durch einen Kruzifixus der Frühzeit; das späte 16. durch figürliche Plastik eines abgebrochenen Alabasterepitaphs. „Draco", ein plastischer, siebenköpfiger Drache — eins der Wahrzeichen der Stadt —, der sein Entstehen vielleicht dem kirchlichen Schauspiel verdankt, viele nichtgenannte Plastiken und Malereien und eine Sammlung kunstgewerblicher Geräte vervollständigen das Bild kirchlicher Kunst aus vier Jahrhunderten. Nach den Wandmalereien der Nicolaikirche in Jena-Lichtenhain hat die Museumsleitung Lichtbilder durch das Zeißwerk herstellen lassen, die zusammen mit originalgroßen, farbgetreuen Pausen einen Eindruck mittelalterlicher Monumentalmalerei vermitteln.

Die kunstgewerblichen Sammlungen haben gleichfalls eine Neuaufstellung erfahren. Besonders bemerkenswert ist die Zinngruppe, die für das Saalegebiet annähernd Vollständigkeit erreicht. Innerhalb der Keramik verdienen die Gefäße des 13. bis 15. Jahrhunderts besondere Beachtung; auf Wiedergabe einer geschlossenen Entwicklungsreihe der einheimischen keramischen Industrie (Bürgel) wurde Wert gelegt.
Eine Anzahl von Räumen dient der Verlebendigung der Jenaer Geschichte: Universität, Schillerzeit, Schlacht bei Jena, Innungswesen, Studentenleben. Vielfach interessant sind die bildlichen Wiedergaben der Saalelandschaft um Jena, angefangen bei den Stechern des 18. Jahrhunderts bis zu den Weimarer Landschaftern aus den 50er Jahren (Prellerkreis), die in den Jenaer Bergen heroisch-eindrucksvolle Motive suchten und fanden.

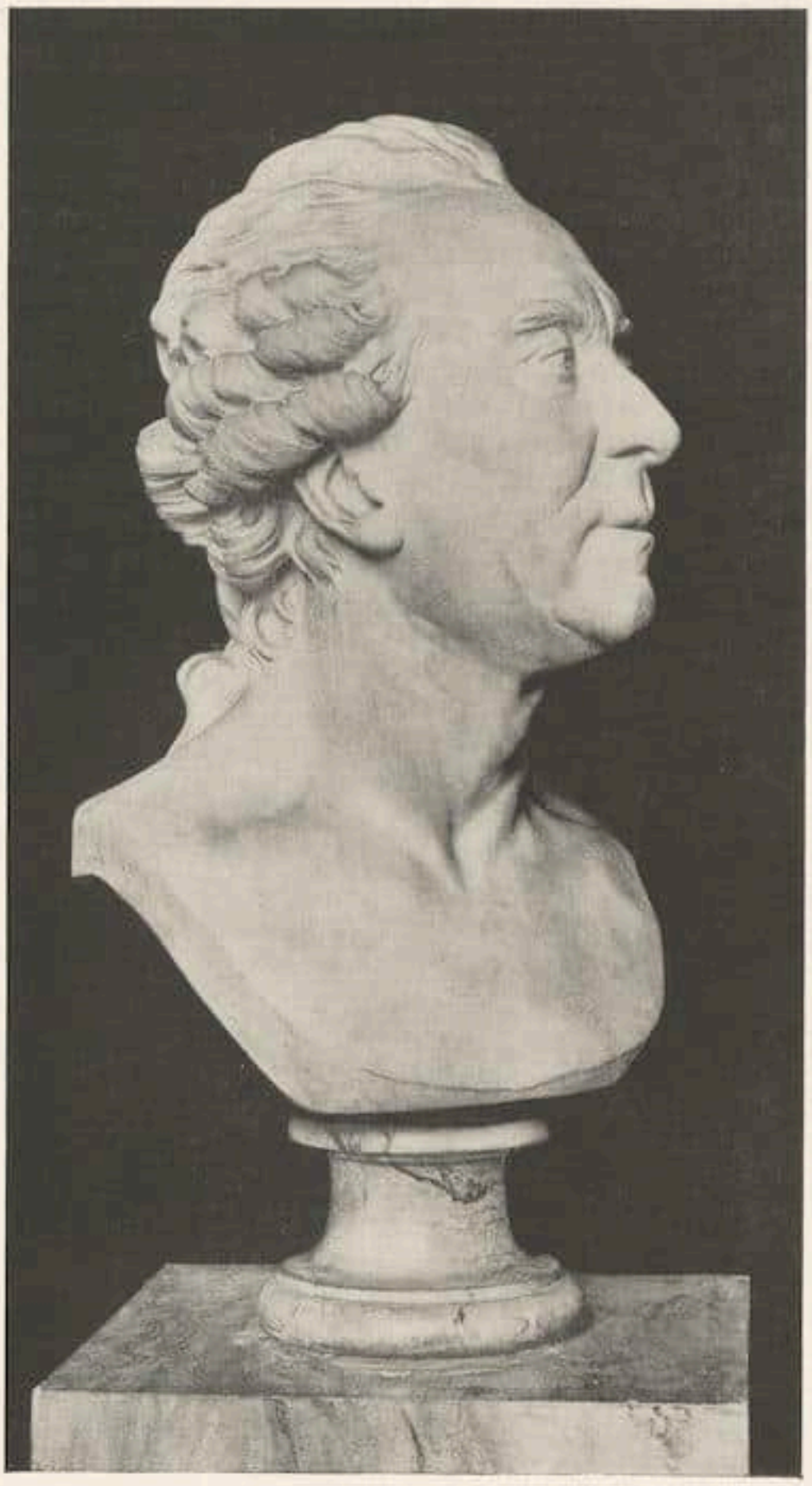
W

DIE GLASGEMÄLDE VON ASHRIDGE ALS GESCHENK AN DAS VICTORIA AND ALBERT MUSEUM

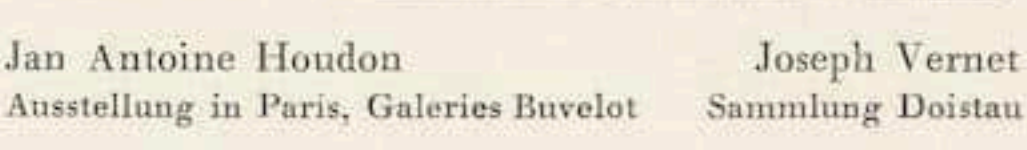
Ein Geschenk von außerordentlicher Bedeutung ist dem Victoria and Albert Museum von einem großzügigen Stifter gemacht worden. Als die berühmten Glasmalereien der Kapelle in Ashridge Park letzthin bei Sotheby zum Preise von 27000 £ (540000 Mark) verkauft wurden, gab man bekannt, daß sie England nicht verlassen würden. In Anbetracht der erwarteten amerikanischen Konkurrenz wurde diese Feststellung mit großer Befriedigung aufgenommen. Nun kann man erfreulicherweise mitteilen, daß diese Folge von Glasgemälden der Nation geschenkt worden ist. Diese Malereien werden von nun an eine beachtliche Bereicherung der Sammlung von Glasgemälden im Victoria and Albert Museum bilden, das heute schon die umfassendste mu-



Altarflügel um 1500 mit hl. Georg und hl. Hubertus. Auf der Innenseite Verkündigung. Höhe 180, Breite 110 cm
Stadtmuseum Jena



Jan Antoine Houdon
Ausstellung in Paris, Galeries Buvelot



Joseph Vernet
Sammlung Doistau

seale Sammlung dieser Art besitzt. — Unnötig die Geschichte dieser Malereien zu wiederholen, die anläßlich des jüngsten Verkaufs genügend bekannt ist. Es sei nur daran erinnert, daß diese Glasmalereien um 1815 von Deutschland nach Ashridge gebracht wurden. Sie stammen aus der Abtei Steinfeld in der Eifel und gehören der Kölner Schule der ausgehenden Gotik und der beginnenden Renaissance an. Die Daten, die sich an einzelnen Füllungen befinden, fallen in die Zeit von 1506 bis 1572. Es ist interessant, ins Gedächtnis zurückzurufen, daß ein paar in Stil und Zeit ähnliche Glasmalereien, von denen man weiß, daß sie von der Abtei Sayn am Rhein herkommen, einer Gründung der Abtei Steinfeld, zusammen mit anderen ausländischen Gemälden dieser Art in die Fenster der Lord Mayor's Chapel in Bristol eingelassen worden sind.

Sobald die notwendigen Vorbereitungen beendet sind, werden die Glasgemälde von Ashridge im entsprechenden Saal im ersten Stock des Museums ausgestellt werden. K

KONSTANTINOPEL

Die Unterhandlungen der Räteunion mit der Türkei betreffs des Besitzes des einstigen Kaiserl. Russischen Archäologischen Instituts in Konstantinopel, welches während des Weltkriegs mit Sequester belegt und seither vom Ottomanischen Museum verwaltet wurde, haben zu einem Abkommen geführt, nach dem das ganze Eigentum des ehemaligen Instituts der Sowjetregierung zurückgegeben wird. Die Sammlungen bestehen außer einem umfangreichen Archiv, aus der 40000 Bände umfassenden Bibliothek, sowie dem wertvollen Museum byzantinischer Altertümer. P. E.

★

BILDNISAUSSTELLUNGEN IN PARIS

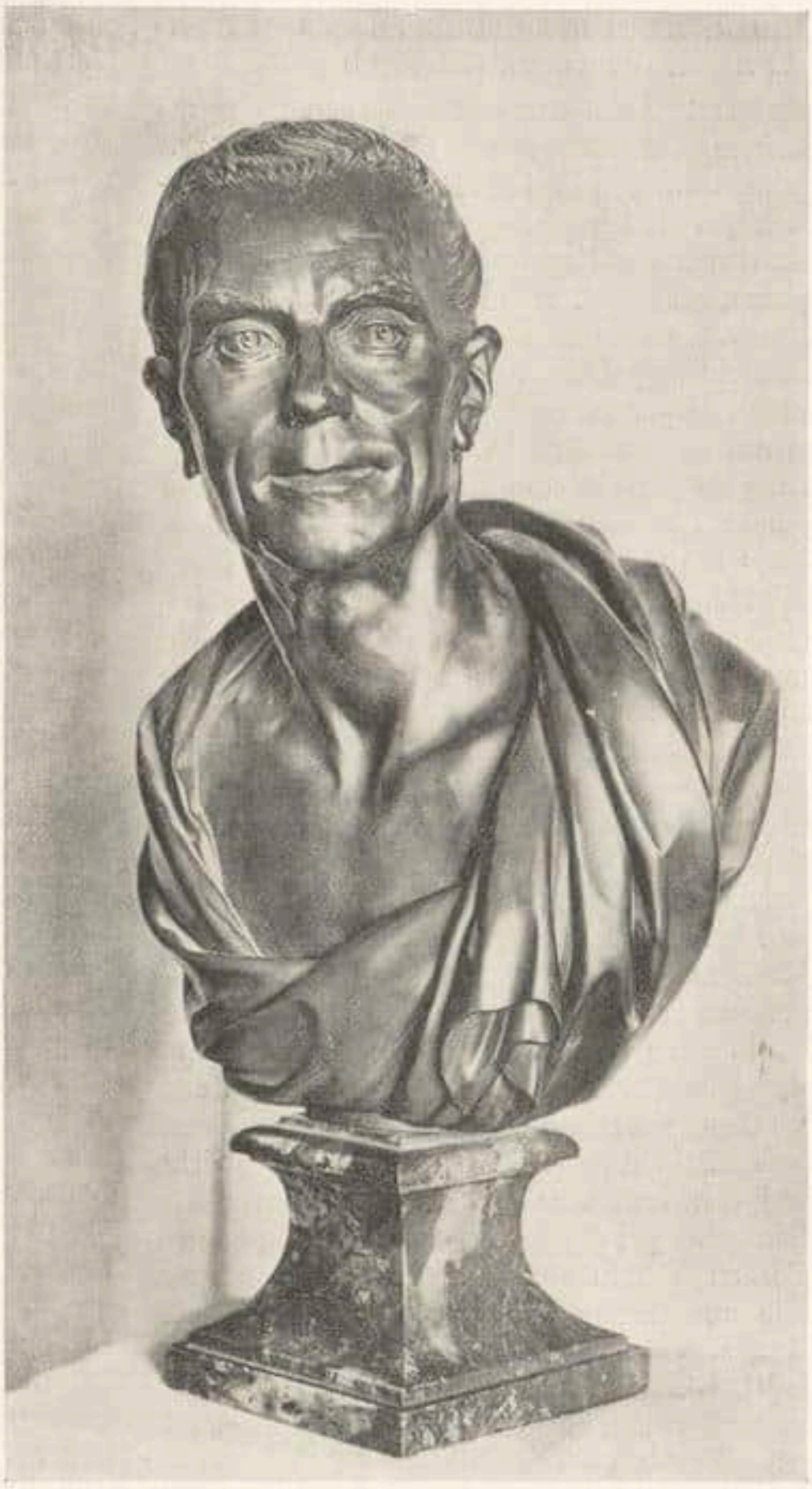
Am Ausgang der diesjährigen Pariser „saison" standen mehrere ebenso bemerkenswerte wie bedeutende Ausstellungen von Bildnissen, die das französische Antlitz im Wandel vom Ende des 17. Jahrhunderts bis auf unsere Tage vorführten. Die bedeutendste dieser Ausstellungen, Houdon gewidmet, war anläßlich seines hundertsten Todestages zusammengestellt und von Museen wie Sammlern des In- und Auslandes reich beschickt worden. So tritt denn zu den beiden großen Gedächtnisschauen dieses Jahres, Dürer und Goya gewidmet, ebenbürtig Houdon, der eigentlich klassische Vertreter der französischen Porträtplastik. Während sich seine Vorgänger im Dekorativen erschöpften und in der starren repräsentativen akademischen Geste das Ziel der Bildniskunst sahen, gab Houdon in einer unübertrefflichen Objektivität der Auffassung und Prägnanz der plastischen Formensprache Phy-

siognomie und Charakter des Dargestellten, in einer einfachen ausdrucksvollen Linie oft mehr als andere durch Fülle dekorativen Beiwerks. Die Weite seines künstlerischen Gesichtsfeldes verraten die Namen der Porträtierten, deren Zahl sich auf etwa 150 beläuft. In der Ausstellung, die in den Räumen der Galeries Buvelot stattfand, stehen neben den Büsten des Buffon, Diderot, Gluck, La Fontaine, La Place, Molière, Rousseau, Voltaire, Joseph Vernet, solche von Turgot, Caumartin, Mirabeau, Franklin, Washington, Gustav III. von Schweden, Napoleon, Prinz Heinrich von Preußen u.a., eine Anzahl Frauenporträts, darunter Josephine und die Prinzessin Lucien Bonaparte, einige Familien- und Kinderbildnisse. Seine Kompositionen in Ganzfigur vertreten der frühe „écorché" (Muskelmann), die „Diana", die „Frileuse" und Entwürfe für den sitzenden Voltaire der Comédie Française.

Demgegenüber verblaßt ein wenig die Largillièrre-Ausstellung im Petit Palais. In koloristisch reizvollen Bildnissen geht der Künstler, der Watteau um mehr als zwei Jahrzehnte überlebte und 1746 hoch betagt starb, von der italienisierend repräsentativen Porträtkunst des Louis XIV. aus, um bei dem unakademisch flämischen Bildnisstil, der auf Einflüsse von van Dyck und Pieter Lely zurückgeht, zu enden. Immer von neuem porträtierte er den Hof und die Pariser Gesellschaft, gleichsam als Historiograph der offiziellen Physiognomie. Von den zahllosen Bildnissen gibt die Ausstellung eine charakteristische Auswahl, dazu einige Gruppenporträts der Frühzeit und überraschenderweise mehrere Stilleben.

Eine glückliche Idee hatte die Galerie Charpentier, die eine Ausstellung „La Jeunesse" in Werken des 17. bis 19. Jahrhunderts veranstaltete, die fast ausschließlich vom französischen Privatbesitz beschickt wurde. Bildnisse alter Personen sind viel gemalt worden, dagegen bietet häufig das Darstellen von Kindern und jugendlichen Personen den Künstlern Schwierigkeiten. Allzuleicht wirkt es posenhaft und verliert das Kindlich-naive. Aus der Fülle der ausgestellten Kunstwerke seien genannt Bilder des Frans Hals, Mathieu Lerain, Boucher, Perronneau, Reynolds, Raeburn, Hoppner, Lawrence, Fragonard, David, Vigée-Lebrun, Ingres, Corot, Courbet, Manet, Degas, Renoir. Plastiken und Porzellane vervollständigten die Übersicht.

In der „Renaissance" sah man Frauenbildnisse von Ingres bis Picasso, bei der keiner der bedeutenden französischen Künstler dieser Zeitspanne fehlte, und bei der fast jeder der ausgestellten Künstler mit importanten wie charakteristischen Gemälden vertreten war. S



Jan Antoine Houdon — Buffon
Ausstellung in Paris, Galeries Buvelot — Paris, Louvre

BERLINER PRIVATBESITZ IM KRONPRINZEN-PALAIS (II. Teil)

Eine erste Ausstellung hatte dargetan, wie die Meister der älteren nachimpressionistischen Schicht von den Berliner Sammlern aufgenommen worden sind. Nun folgen die Vertreter der unmittelbaren Gegenwart, die Nachexpressionisten, aber auch die kleineren Erscheinungen sämtlicher Gruppen. Eine strenge Scheidung ist nicht angestrebt worden, darauf kam es ja auch weniger an. So sind nun die Hofer, Beckmann, Dix und Grosz von nahezu allen akkreditierten Malern und Bildnern der Zeit umgeben; die Übersicht umspannt Divergenzen wie Charlotte Berend und Schrimpf, Wollheim und Großmann, Büttner und Crodel, Haller und Belling. Man ist in keiner Hinsicht ängstlich gewesen und hat Leute aufgenommen, die vor zwei Jahren noch unbekannt waren, überhaupt viel Jugend. Es ist verdienstvoll, Museumsräume aufzufrischen durch Einlaß von Begabungen wie Christ, Jankel Adler, Herbig, Otto Freytag, Laves und Teuber, die Plastiker Mataré und G. H. Wolff. Leider aber hat man mindestens ebensoviel unbedingt Abzulehnendes hineingenommen. Um nur Bösestes zu erwähnen: was sollen drei Kohlhoffs in einer als letzte Siebung auftretenden und propagandistisch gemeinten Veranschaulichung des Gegenwartsschaffens? Wie konnte man zu der schlichten Frühlingsanmut Adolf Dietrichs und den kostbaren Großminiaturen Nägeles diese ganz geprägelosen, unnaiven, unphantastischen Treuherzigkeiten Bartnings stellen? Wie um Himmelswillen sich einen William Wauer verschreiben? So ist der Gesamteindruck völlig verwischt, zumal auch die zentralen Erscheinungen nicht eben sehr stark repräsentiert sind. Dix z. B. scheint ja in Berlin einigermaßen dürftig gekauft worden zu sein. Aber wenig glaubhaft, daß die gewiß ansehnliche Reihe zum Teil sehr schöner Hofers nun wirklich dessen stärkste Werke im Berliner Besitz enthält. Kurzum, es bleibt, bei grundsätzlicher Anerkennung, eine Menge zu bemängeln. Freilich gewinnt man auch nicht den Eindruck einer sonderlich methodischen Sammeltätigkeit, und es tritt nach dieser Auslese keiner der Kunstfreunde als überragend aktiv und glücklich entgegen. Wolfradt

TOULOUSE-LAUTREC-AUSSTELLUNG IN DER BREMER KUNSTHALLE

Für diesen Sommer bietet die Bremer Kunsthalle eine Ausstellung der Lithographien dieses im Jahre 1901 mit 37 Jahren verstorbenen Künstlers, der in das Dutzend großer Namen aus der französischen Kunst des 19. Jahrhunderts hineingehört. Es ist eine Ausstellung, wie sie nur in Bremen gemacht werden kann. Denn kein anderes Museum der Welt, auch die Museen in Paris und in des Künstlers Geburtsstadt Albi nicht und keine Privatsammlung besitzt so viele und so schöne Lautrecs wie das Kupferstickkabinett der Bremer Kunsthalle.

Fast das gesamte lithographische Werk dieses Künstlers ist ausgestellt, nur sehr Weniges und fast gar nichts Wesentliches fehlt.

Der Name Lautrec ist dem bremischen Kunstsammlertum von Anfang an eng verbunden gewesen. Der langjährige Vorsitzende des Bremer Kunstvereins, der im Jahre 1906 verstorbene Dr. H. H. Meier jr., Gründer der größten modernen Graphiksammlung die je existierte, ward schon früh auf diesen ebenso eigenartigen wie frappierenden Künstler aufmerksam. Anfang der neunziger Jahre des vorigen Jahrhunderts sah man in Paris zuerst diese merkwürdigen in nie gesehenen Farben vom Stein gedruckten Plakate, von Aristide Bruant, dem Kabarettier und Liedersänger, von Loie Fuller, der Serpentinentänzerin, Theaterzettel, Reklameblätter für Künstlermappen usw. Das moderne Plakat war damals ein Sammelobjekt, da es Originalgraphik war, noch dazu in neuem Verfahren gedruckte. Aber H. H. Meier sah weiter. Für ihn war Lautrec nicht nur ein Plakatkünstler, etwa in der Art des viel berühmteren blendenden Feuerwerkers Jules Cheret, sondern ein ganz großer Künstler, und so kaufte er Lautrecsche Lithographien, wo er ihrer habhaft werden konnte. Als er im Jahre 1906 starb und seine ganze große Sammlung in hochherziger Weise der Bremer Kunsthalle vermachte, lagen in der Lautrec-Mappe 150 Blätter, etwa die Hälfte des gesamten, damals übrigens noch nicht von der Kunstwissenschaft beschriebenen und katalogisierten Oeuvres.

Bald nach Dr. H. H. Meiers Tode fing Alfred Walther von Heymel an, Lautrec zu kaufen, zunächst den Maler, aber auch den Graphiker, und in idealer Konkurrenz legte er sich auch eine Lautrec-Sammlung an, besonders auch darauf bedacht, jenes andere anderthalbe Hundert zu bekommen, das Meier nicht besaß. Die Preise fingen langsam an hinaufzugehen, aber bald war die Sammlung Heymel, wegen Lautrec, ebenso berühmt bei den Kennern wie die Sammlung Meier. Wer Lautrec sehen wollte, mußte nach Bremen kommen. Leider ging, als Heymel umständehalber verkaufen mußte, die Bremer Kunsthalle leer

Henri de Toulouse-Lautrec. Neujahrskarte (Lithographie)
Aus der Toulouse-Lautrec-Ausstellung in der Bremer Kunsthalle

aus. Die Bilder von Lautrec wanderten in alle Welt, die Lithographiensammlung aber kaufte als geschlossenes Ganze der Sammler Dr. Stinnes in Köln, der sie heute noch hat. Dieser Verlust mußte wettgemacht werden, und nach dem Kriege und der Inflationszeit gelang es dann doch noch, beinahe Stück für Stück, noch ein reichliches weiteres Hundert der Lithographien zu erwerben, darunter manche bisher fehlende Hauptblätter, wie zum Beispiel die Opernloge bei der Faust-Aufführung, und die außerordentlich seltenen herrlichen Probedrucke zu den Tiergeschichten; frühe Zustandsdrucke, Abzüge von schnell zerstörten Platten und andere Seltenheiten mehr. Heute ist es wieder so, wie es im Jahre 1909 war, als Heymel noch lebte — wer Lautrec sehen will, muß nach Bremen kommen. Nur, daß jetzt alles in einem festen Besitz ist und für immer im Kupferstichkabinett der Kunsthalle ruht. Und vielleicht bringt hier und da noch einmal der Zufall das eine oder andere der wenigen noch fehlenden Blätter auch heran. Lautrec ist teuer geworden. Die Auflagen der Lithographien, besonders der farbigen, waren sehr klein, nicht nur wegen der schnellen Abnutzung der Steine und wegen des sehr verwickelten Überdruckverfahrens (bei dem manchmal sieben oder gar acht verschiedene Steine nötig waren), sondern auch weil Lautrec nur von ganz wenigen Menschen geschätzt wurde. Ein Hauptblatt beispielsweise wie die in Blau und Rot gedruckte Wienerin „Elsa" wird schon mit einigen tausend Mark bezahlt. Wenn die Amerikaner, die ja auch, ganz kürzlich erst, die Daumierpreise verdorben haben, demnächst Toulouse-Lautrec als großen Künstler entdecken, werden sie merken, daß sie hier einmal zu spät aufgestanden sind. „Teure Meister kaufen, wenn sie noch billig sind", war H. H. Meiers Wahlspruch. E. W.

PAUL-GAUGUIN-AUSSTELLUNG IN BASEL

Die große Gedächtnisausstellung für Paul Gauguin in der Basler Kunst-

halle gehört in die Reihe der künstlerischen Veranstaltungen ganz außergewöhnlichen Formates. Es ist, wenn nicht überhaupt die bedeutendste Gauguin-Schau, die je stattgefunden hat, so doch die umfassendste außerhalb Frankreichs. Der Katalog verzeichnet über 230 Werke, die den Maler, den Graphiker, den Plastiker und den Kunsthandwerker, kurzum das künstlerische Phänomen Gauguin in all seinen mannigfachen Äußerungsformen auf das eindringlichste veranschaulichen, und die namentlich die malerische Entwicklung Gauguins von den ersten impressionistischen Anfängen bis zum letzten großdekorativen Stil der Tahitizeit verfolgen lassen. Daneben zeigt aber auch die lange Kette von graphischen Arbeiten, Holzschnitten usw., wie sehr dieser Künstler, den man oft zu unrecht einen „Dekorateur" nennt, die Fähigkeit besaß, in seinen dekorativen Stil den ganzen Rhythmus des Lebens aufzufangen. Und indem man an dieser Ausstellung Gelegenheit hat, die in so einzigartig klaren Etappen fortschreitende Entwicklung des Künstlers zu verfolgen, wird man auch der eminenten Förderung inne, die alle moderne Malerei Paul Gauguin verdankt. In seinem Künstlertum nicht zu solch blockmäßiger Größe und Geschlossenheit aufragend wie Cézanne und van Gogh, ist er neben ihnen doch zum größten Anreger der neueren Kunst geworden. Und wenn nun gerade eine schweizerische Stadt es ist, die diese erste große ausländische Gauguin-Schau veranstaltet, so darf wohl darauf hingewiesen werden, daß der direkte Einfluß Gauguins auf die neuere Schweizerkunst kein geringer gewesen ist. Die Amiet-Ausstellung in Bern erbringt den schlagenden Beweis.

Die Basler Gauguin-Ausstellung bedeutet neuerdings eine ganz gewaltige Kraftprobe für den Basler Kunstverein, die indes ohne die Hingabe des hochverdienten Konservators der Kunsthalle, Dr. W. Barth, wohl kaum so erfolgreich gewesen wäre. Der gesamte europäische Museums- und Privatbesitz, mit Ausnahme des russischen, der im letzten Augenblicke aus politischen Gründen verzichtete, ist an dieser Ausstellung beteiligt, namentlich aber Frankreich und die skandinavischen Länder. Neben der großzügigen Weise, mit der sich der deutsche Privatbesitz zur Verfügung stellte, berührt das Versagen der deutschen Museen, mit Ausnahme des Kölner, ganz besonders peinlich. Es scheint, daß man an maßgeblichen Stellen die Notwendigkeit einer internationalen Zusammenarbeit auf künstlerischem und kulturellem Gebiet grundsätzlich nicht einzusehen gewillt ist — solange diese wenigstens nicht eigenen Interessen dient! Wenn auf diese Weise an der Basler Schau eine Anzahl bekannter Hauptwerke Gauguins fehlen, so ist dafür doch teilweise Ersatz geschaffen worden durch eine Reihe bisher gänzlich unbekannter Arbeiten, die sich überraschenderweise im französischen, holländischen und skandinavischen Privatbesitz, ja sogar im Besitz eines bekannten französischen Museums, fanden, so daß das Bild von der Kunst des großen Franzosen an Geschlossenheit und Eindrücklichkeit nichts zu wünschen übrig läßt.

W. R.

ALTONA

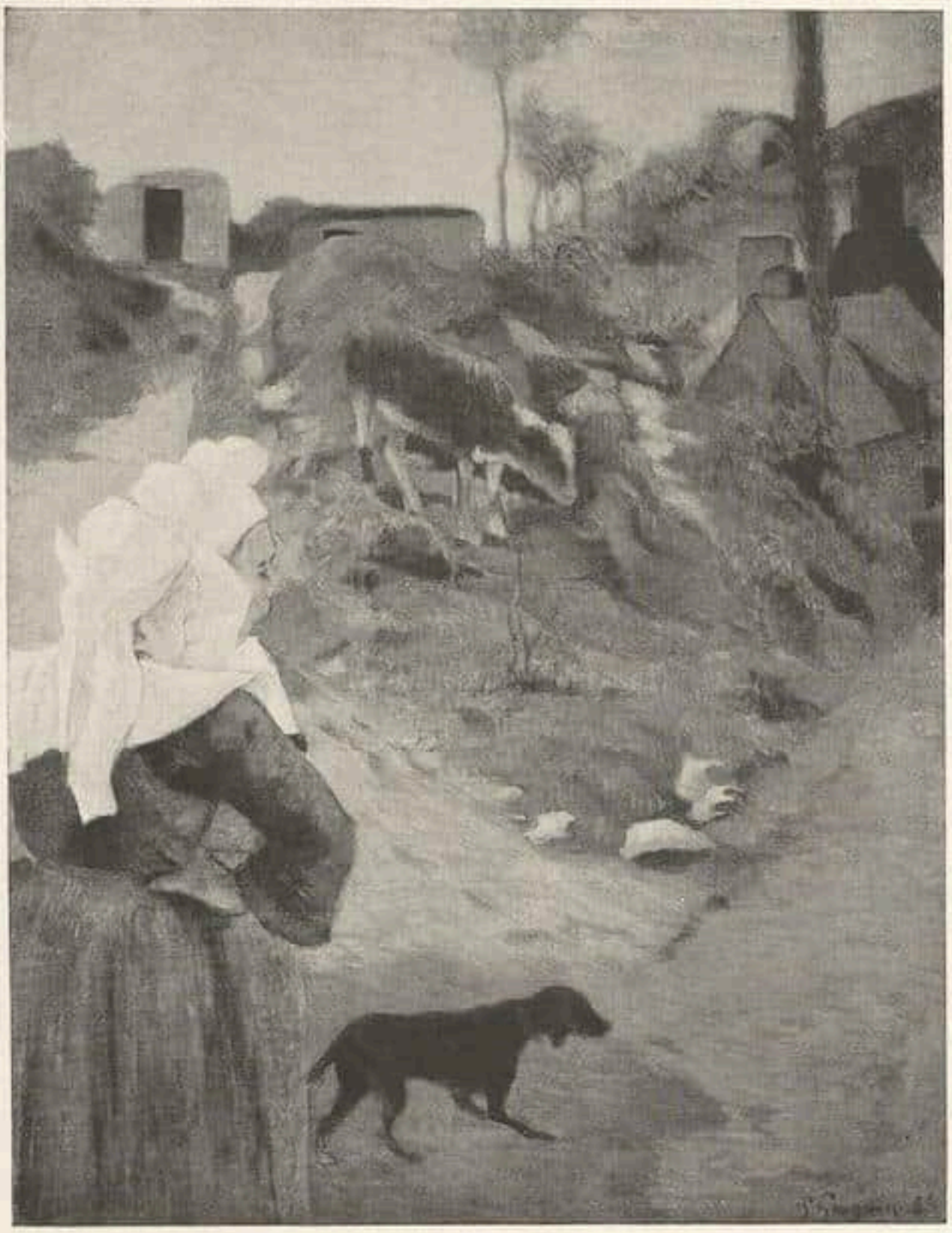
Durch die Eingemeindung der Elbvororte ist Altona in den Besitz Kl.-Flottbeks gekommen und hat das dortige Jenisch-Schloß von der Baronin Jenisch-Blumendorf auf zehn Jahre gemietet. Die Eigentümerin hat einen Teil der Möbel dort stehen lassen, das übrige ist von seiten des Museums im Geiste der Zeit von etwa 1750 bis 1850 ergänzt worden, wobei ein starker englischer Einschlag sich geltend macht. Das Schloß selber ist im Jahre 1838 in klassizistischen Formen erbaut worden. Sein Architekt ist vorläufig noch unbekannt. Er gehört aber, auf Grund des herrlichen Raumgefühls, das im ganzen Schlosse waltet, zu den führenden Männern seiner Zeit. Der gewaltige Park, der der schönste aller Elbparks ist, geht auf den Hamburger Baron von Voght zurück, der ihn am Ende des 18. Jahrhunderts als englischen Garten geschaffen hat.

H. St.

FRIEDRICHSHAFEN

Die Vereinigung der bildenden Künstler am Bodensee unter dem Namen „Der Kreis" zeigt eine sehenswerte Ausstellung moderner Kunst gegenwärtig in der Lesehalle der Zeppelin-Wohlfahrt, über die ein reich illustrierter Katalog Auskunft gibt. Freilich sind es nicht nur Künstler vom Seegebiet selbst, sondern auch zahlreiche Gäste von Rang, die sich zu dieser süddeutschen Ausstellung zusammengefunden haben, die repräsentativ bis nach München und Stuttgart hinauf reicht und sogar den Dresdner Felixmüller mit mehreren Werken zu Worte kommen läßt.

Das Gesamtniveau ist ungemein anständig und insofern scheint es der Initiative von Norbert Jacques, der 1925 den „Kreis" angeregt hat, an ideellem Erfolg nicht zu fehlen. Der Katalog zählt 109 Nummern. Talente von versprechender Sachlichkeit sind u. a. Rudolf Wacker-Bregenz und der Ulmer Karl



Paul Gauguin — Dorf in der Bretagne

Aus der Gauguin-Ausstellung in der Basler Kunsthalle

Schäfer. Auch den Berliner Hans Purrmann hat man dem Bodenseegebiet zugerechnet.

n

FULDA

Die Jubiläumsausstellung der Landesbibliothek zur Feier ihres 150jährigen Bestehens ist in gleicher Weise wissenschaftlich wie künstlerisch von Wert und Bedeutung. Alle nur erreichbaren Erzeugnisse der alten Fuldaer Schreibschule, sowie noch vorhandene Reste der ehemaligen Klosterbibliothek sind zusammengetragen aus Kassel, Basel, Einsiedeln, Karlsruhe u. a. O. Aus Göttingen war für die eigentlichen Festtage das prächtige Fuldaer Sakramentar herübergekommen. Von Schätzen der Landesbibliothek zeigt die Ausstellung, die bis zum September dauert, Handschriften des 6. bis 15. Jahrhunderts, zum Teil irischer, deutscher, französisch-niederländischer und italienischer Provenienz mit durchwag erstrangigen Miniaturen. An Inkunabeln besitzt Fulda die Weltchronik Hartmann Schedels von 1490, eine Ausgabe der Werke der Hrosuitha mit Holzschnitten nach Dürer (1501), eine Nürnberger Kobergerbibel, einen Breydenbach und viele andere Holzschnittwerke. Als besondere Kostbarkeit hütet die Bibliothek ein Pergamentexemplar der 42-zeiligen Gutenberg-Bibel. Auch das 18. Jahrhundert ist reich vertreten mit zeitgenössischer Literatur, zum Teil geschmückt mit seltenen Schabkunstblättern und Kupferstichen. Die neue Buchkunst präsentiert sich in guten Beispielen, darunter besonders Einbände aus Fuldaer Werkstätten. Eine Auswahl von Exlibris in den verschiedensten Techniken ergänzt die Ausstellung zu einer schönen Schau für jeden

Aus dem Umkreis Dürers — Heilige. Leimfarbe auf Leinwand. Nürnberg um 1490

Aus dem Besitz der Galerie Norbert Fischmann, München, an das Art Institute, Chicago, verkauft

Bibliophilen. — Die Organisation der Ausstellung ist das Werk des neuen Direktors Dr. Theele, der nach knapp halbjähriger Übernahme der Bibliothek sich als rasch einfühlender Kenner ihrer Bestände und als Spezialist auf dem Gebiete der Buchkunst erwies. Eine typographisch über den Durchschnitt geschmackvoll ausgestattete Festschrift bringt wissenschaftliche Beiträge von Lehmann-München, Christ-Breslau, Ruppel-Mainz, Hartmann-Fulda und dem Herausgeber Theele, im Bilderteil Reproduktionen aus den wertvollsten Codices der Bibliothek. Mehler

VENEDIG

Anläßlich der Überführung der sterblichen Reste des Jacopo Sansovino in die Basilika von San Marco wird im kommenden September in Venedig eine Reihe bedeutsamer künstlerischer Veranstaltungen stattfinden, in deren Mittelpunkt eine Ausstellung der Arbeiten Sansovinos steht, die in den Sälen der Bibliotheka Sansoviniana gezeigt werden soll. Diese Ausstellung wird eine Reihe wichtiger Werke Sansovinos aus öffentlichen und auch privaten Sammlungen Italiens und des Auslandes enthalten. G

*

SPÄTANTIKER FUND IN RUSSLAND

Dem Direktor des Waffenkammer-Museums („Oružejnaja Palata") im Moskauer Kreml, Dmitrij Dm. Ivanov, ist es gelungen, die ihm unterstellten Sammlungen um einige wertvolle Schmuckgegenstände aus den ersten Jahrhunderten unseres Zeitalters zu bereichern, die im Gouvernement Kursk, dem Sudžaflusse entlang, von dort ansässigen Bauern aufgefunden wurden. Es handelt sich in erster Reihe um einen Halsschmuck aus purem Golde im Gewichte von 1½ Kilo, welcher Bauernkindern als Spielzeug gedient hatte, ebenso wie eine erhabene Silberplatte als Samowardeckel benutzt wurde, ferner um ein goldenes Armband mit Tierornamenten und bunten Steinen — alles Gegenstände aus dem 4. bis 5. Jahrhundert spätantiker oder byzantinischer Herkunft. Noch bedeutender war der Kauf (um 120 Rubel) einer großen Silbervase in getriebener Arbeit mit Darstellungen der neun Musen und griechischen Aufschriften, sowie einem Merkzeichen auf dem Boden, das nach Byzanz hinzuweisen scheint.

Gerüchte über Funde von Gegenständen aus Edelmetall in der Umgegend des Sudžaflusses liefen schon lange umher, und manch kostbares Stück mag wohl verloren gegangen oder umgeschmolzen sein. Die „Glawnanka", das Wissenschaftsdepartement des Kommissariats für Volksaufklärung, beabsichtigt nunmehr, eine spezielle Expedition behufs systematischer Ausgrabungen an jenen Orten auszurüsten.

Die erwähnten Erwerbungen der „Oružejnaja Palata", deren kunstwissenschaftliche Wertung Prof. Leonid A. Mazulevič von der Eremitage in Leningrad übernommen hat, sollen noch im Laufe dieses Jahres publiziert werden. P.E.

PERSONALIA

Prof. Dr. Fritz Traugott Schulz, bisher Hauptkonservator am Germanischen Museum und ehrenamtlich Leiter der städtischen Galerie, ist zum Direktor der Kunstsammlungen der Stadt Nürnberg ernannt worden. Damit unterstreicht der Rat der Stadt Nürnberg die Bedeutung, die er dem Ausbau seiner Sammlungen beilegt, die im Gegensatz zu dem historischen Charakter des Germanischen Museums bewußt die neuere und neueste Kunst pflegen sollen. Ein beachtenswerter Grundstock, vornehmlich an Gemälden des 19. Jahrhunderts, ist bereits jetzt im Besitz der städtischen Galerie, deren Aufbau und Erweiterung bisher bereits Fritz Traugott Schulz gedankt wurde. Dieser ist nicht nur ein ausgezeichneter Kenner des alten Nürnberg und der alten Nürnberger Kunst in den Jahrhunderten vor und nach Dürer (vergl. seinen Aufsatz über den Hersbrucker Altar in der eben erschienenen Dürer-Festschrift des Cicerone), sondern, wie er eben erst durch die „Ausstellung Deutscher Kunst der Gegenwart 1928, Nürnberg" bewiesen, auch ein lebendiger Organisator, dem ein feines Gefühl für die moderne europäische Kunst eignet. Unter der klugen Initiative ihres Oberbürgermeisters schickt sich die Stadt Nürnberg an, im Sinne der modernen Kultur wegweisend voranzugehen. Sie gibt damit ein Beispiel. Die Aufgabe ist schön. Wir hoffen auf ihr Gelingen.

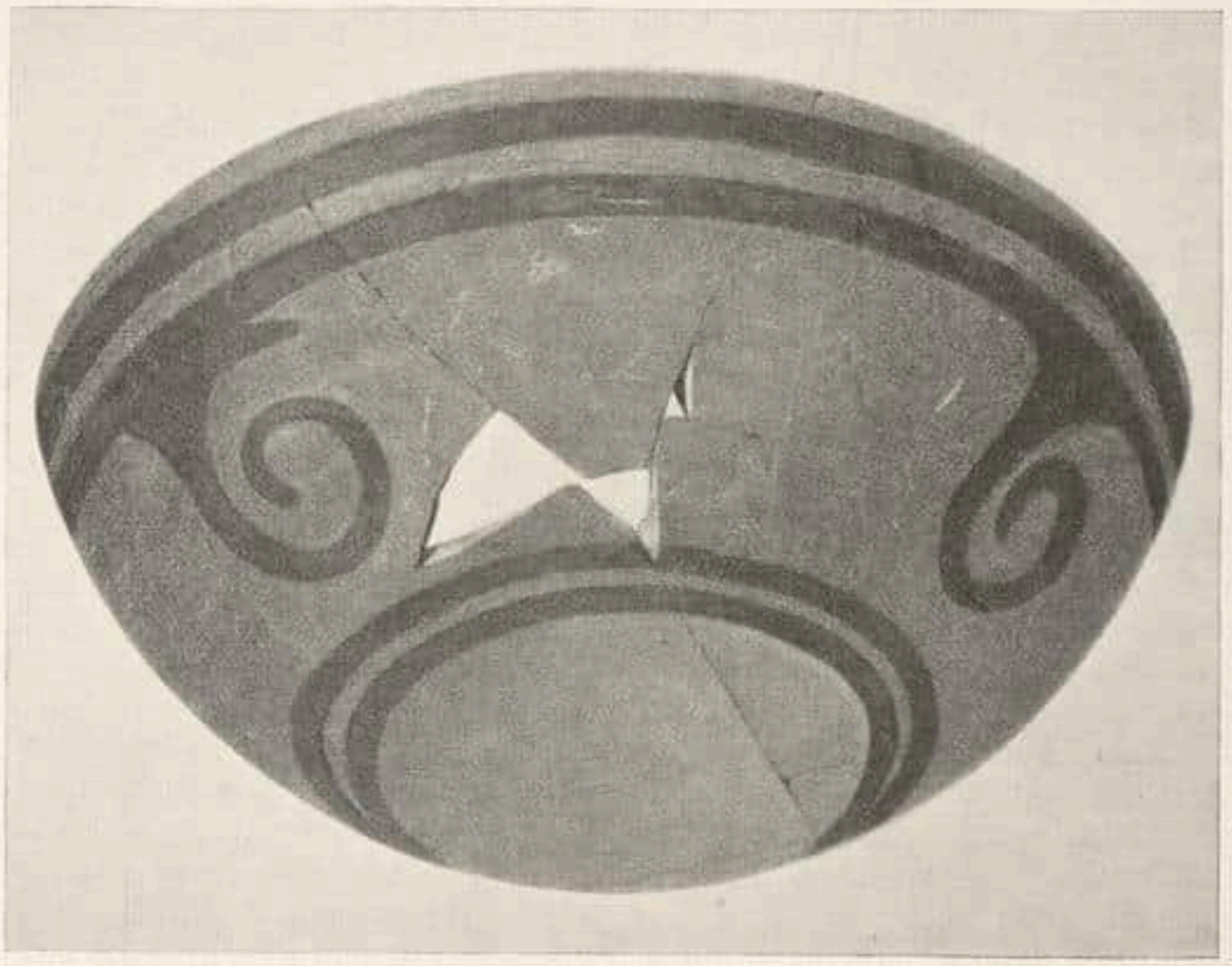
Wilhelm Worringer, bisher außerordentlicher Professor an der Universität Bonn, hat den Ruf auf den ordentlichen Lehrstuhl für Kunstgeschichte der Universität Königsberg erhalten und angenommen. In der richtigen Erkenntnis, daß innerhalb des kulturell schwer bedrängten Ostens nur eine Persönlichkeit von der schöpferischen Eigenart Worringers wertvoll und nutzbringend wirken kann, hat das Kultusministerium diese Wahl getroffen, zu der man es aufrichtig beglückwünschen darf. B

ASIATISCHE KUNST-LITERATUR

A. v. LE COQ, BILDERATLAS ZUR KUNST- UND KULTURGESCHICHTE MITTELASIENS. Mit 225 Abbildungen. — Dietrich Reimer, Ernst Vohsen, Berlin.

In diesem Bilderatlas hat einer der besten Kenner der alten mittelasiatischen Kultur eine Anzahl von mittelasiatischen Dingen zusammengestellt, die ihm „eines eingehenden Studiums würdig zu sein scheinen: Gewänder, Waffen, Ausrüstungsstücke, bildliche Darstellungen und dgl. westlichen Ursprungs, die nach dem Osten, östlichen Ursprungs, die nach dem Westen gelangt sind und in ihrer neuen Umgebung neue Entwickelungen durchgemacht oder veranlaßt haben." Manches erscheint hier zum ersten Male. Anderes war nur in „kostspieligen und vergriffenen Prachtwerken" veröffentlicht. Nicht minder wertvoll und anregend als die Bilder sind die Erläuterungen, mit denen v. Le Coq sie begleitet. Daß zwischen den asiatischen und den europäischen Völkern ein sehr umfassender und bedeutender Austausch von Kulturgütern stattgefunden hat, kann heute kaum noch bestritten werden. Aber manche Einzelheit erfordert doch nähere Prüfung. Man darf z. B. noch zweifeln, ob die hellenistischen Einflüsse auf die ostasiatische Kunst die Wirkung und Bedeutung gehabt haben, die Le Coq ihnen zuschreibt, der den Chinesen nicht einmal die selbständige Erfindung ihrer Drachenfiguren lassen will. Drachenfiguren, und zwar solche, die den späteren „offiziellen Zeichen der kaiserlichen Macht" ähnlich sind, kommen auf Bronze- und Jadegeräten vor, die der chinesischen Tradition wie dem Anscheine nach vor dem Eindringen der hellenistischen Kultur in Mittel- und Ostasien entstanden sind. Es wäre auch höchst seltsam, wenn ein bildnerisch so stark und eigenartig begabtes Volk wie das chinesische auf fremde Hilfe gewartet hätte, um der Vorstellung des Drachen, die seit der Urzeit in seiner Phantasie lebte und herrschte, eine künstlerische Prägung zu geben. Daß die buddhistische Kunst der Chinesen der hellenistisch-indischen viel verdankt, ist gewiß; sie hat aber die fremden Formen nicht nach-, sondern umgebildet und damit durchaus chinesiert, so daß wie v. Le Coq selbst sagt, „der westliche Ursprung der Typen nicht ohne weiteres zu erkennen ist" (S. 7). Es scheint mir auch noch nicht völlig ausgemacht, daß bei dieser Umbildung „Mißverständnisse" hellenistischer Formen einen so großen Anteil haben, wie v. Le Coq mit Grünwedel annimmt.

E. Grosse †



Bemalte Keramik der Steinzeit. Chin Wang Chai, Provinz Honan, China
Aus dem I. Halbband 1927 des Jahrbuchs für prähistorische und ethnographische Kunst (Ipek). Verlag Klinkhardt & Biermann, Leipzig

ARS ASIATICA

Neue Bände: George Coedès: „Bronzes Khmèrs." — N. I. Krom: L'Art Javanais dans les Musées de Hollande et de Java. — Documents D'Art Chinois de la Collection Osvald Sirén. — Laurence Binyon: L'Art Asiatique au British Museum. — Paul Pelliot: Jades Archaiques de Chine. — Tch'ou Tö-yi und Paul Pelliot: „Bronzes Antiques de la Chine." Sämtliche Bände im Verlag van Oest, Paris—Brüssel.

Die bereits vor dem Krieg von Goloubew begründete und in Gemeinschaft mit Hakin redigierte Schriftenreihe „Ars Asiatica" hat in den letzten Jahren eine bedeutsame Erweiterung und rege Fortsetzung gefunden. Dem letzten im Cicerone besprochenen Band, der mit der Kunst von Champa sich beschäftigt, schließt sich der neue Band von Coedès über die Khmèrs-Bronzen an. Nachdem die großartige Kunst der Steinskulpturen von Cambodja, deren sinnliche Größe und erhabene Wucht uns immer wieder an die archaische Antike erinnern, von verschiedenen Seiten Beachtung und Würdigung gefunden hat, lernen wir nunmehr auch die Kleinkunst der Bronzen kennen, die bisher fast unbekannt war. Diese Kleinbronzen schließen sich würdig der Großplastik an. Dieselbe gedrungene Knappheit der Form, die gleiche Ausdrucksbeseeltheit der Körper finden sich auch hier. Ebenso wiederholen sich die Darstellungsmotive, die sowohl den Visnu- und Civakulten, wie dem Buddhismus entnommen sind. Über die Provenienz fehlen leider jegliche Anhalte. Die Datierung ist dadurch naturgemäß sehr erschwert, so daß man sich darauf beschränken muß, die Parallelen zum Stil der Steinplastik festzustellen. Für die Geschichte der hinterindischen Kunst bedeutet das Werk eine äußerst dankenswerte Bereicherung.

Über die Kunst Javas unterrichtet ein weiterer Band, der den ausgezeichneten Kenner dieser Materie, N. I. Krom, zum Verfasser hat. Das Buch behandelt den gesamten Bereich der bildenden Künste Javas mit Ausnahme der Architektur. Skulpturen vom Diëng Plateau, vom Tjandi Plaosan und Prambanam demonstrieren den klassischen Stil der mitteljavanischen Kunst, während die Werke vom Singasari, von Modjokerto und anderen Orten als Belege der späteren Kunst Ostjavas herangezogen sind. Eine Reihe von Kleinbronzen, deren Zuweisung stets auf Schwierigkeiten stößt, hat Krom mit einzubeziehen gewußt. Bemerkenswert ist, daß auch die letzten Phasen der indojavanischen Kunst, die durch eine stärkere naturvölkische Umbildung der Formen charakterisiert sind, höchst eindrucksvoll belegt sind. Diese späteren Bildwerke gehen im weiteren Verlauf der Entwicklung in jenen merkwürdig barbarisierten Stil der balinesischen Skulpturen über. Im Unterschied zu anderen Werken über javanische Kunst hat Krom außer den klassischen Skulpturen, deren Entwicklung sich stilistisch vom 8. bis zum 16. Jahrhundert verfolgen läßt, auch die Kunst der späteren Epochen mit in den Bereich seiner Darstellung gezogen. Hier handelt es sich immer wieder um kunsthandwerkliche Gegenstände mit stark volkstümlicher Eigenart, wie: Bronzegeräte, Krisse und Krißgriffe, Kupferarbeiten, Batiks, Tanzmasken und Wajang-Figuren.

Derartige zusammenfassende Publikationen richten sich in ihrer etwas summarischen Art zumeist an Laien, was im vorliegenden Falle jedoch nicht zutrifft. Denn einmal hat Krom die neuen Entdeckungen und Probleme zu einem übersichtlichen Ganzen verarbeitet und andererseits eine Fülle weniger bekannten Materials berücksichtigt, besonders im Hinblick auf die interessanten Spätepochen der javanischen Kunst.

Im Gegensatz zu diesen beiden Werken, die ein abgeschlossenes Kulturgebiet monographisch behandeln, haben die zwei weiteren Bände Sammlungen zum Gegenstand ihrer Untersuchung; und zwar die Sammlung Osvald Sirén und die Sammlung des British Museum. Die Kollektion Sirén, die 1924 im Musée Cernushi in Paris ausgestellt war, wußte schon damals durch ihre erlesenen, höchst merkwürdigen und delikaten Bestände zu überraschen. Gerade das Unzünftlerische und Outsiderhafte dieser Sammlung ist es, das eine Veröffentlichung rechtfertigt, auch wenn man sich nicht mit allen Objekten befreunden und alle Zuschreibungen gutheißen kann, und ein wenig die snobistische Gefahr besteht, daß der Blick für das Große verlorengehen könnte, indem der Seltenheitswert eine zu starke Bedeutung erhält. Doch haben gerade diese in der Kollektion Sirén vertretenen Objekte zu einer Revision bestehender Ansichten über die chinesische Kunst und ihre Geschichte Anlaß gegeben, zumal derartige Objekte in den letzten Jahren häufiger geworden sind. Die Sammlung zeigt ein sehr reichhaltiges Bild. So findet man unter den Bronzen anstatt der bekannten Kultgefäße: Waffen, Beschläge, Schnallen, Gebrauchsgeräte, dazu die bekannt

Kwanjin

Dieser Sandsteinkopf mit Spuren der alten Polychromie stammt aus der mittleren Tangperiode. Er weist zwar schon weiche Züge auf, dieselben sind aber noch von edler Schlichtheit. Auf der Stirn trägt der 15 inches hohe Kopf das buddhistische Symbol des Tow-ko.
Herkunftsort: Shan-si-Provinz.

Mit Erlaubnis von Yamanaka & Co., New York

gewordenen sogenannten skythischen und sarmathischen Bronzen sowie Silberschmuck, Spiegel und Kleinfiguren. Unter den Jadestükken überwiegen die kleinen Fragmente, die, meist älteren Epochen zugehörig, eine erlesene Anmut und intime Größe besitzen, während die noch schwer datierbaren Arbeiten in Bein und Knochen mehr als historische oder kulturgeschichtliche Funde bemerkenswert sind. An Tonarbeiten besitzt die Sammlung seltene Stücke von ornamentierten und figuralen Ziegeln, in deren Musterung sich Züge verfeinerter Eleganz mit solchen barbarischer Unbeholfenheit mischen. Ein höchst merkwürdiges Stück ist die der Han-Zeit zugeschriebene Maske (Katal. 621), die erneut darauf verweist, wie äußerst vielschichtig die Kunst dieser Zeit gewesen sein muß. Weniger bedeutungsvoll erscheinen die Grabstatuetten. Unter den buddhistischen Skulpturen befinden sich einige interessante Fragmente, doch scheint Sirén gerade auf diesem Gebiet eine weniger glückliche Hand gehabt zu haben. Jedenfalls erscheinen mir Stücke wie Katal. 641 recht belanglos und durchschnittlich, während Marmorskulpturen wie die auf Tafel 44 abgebildeten Bedenken, und zwar nicht nur wegen der Datierung zuzulassen.

Die Hauptwerke süd- und ostasiatischer Kunst des British Museum hat, soweit es sich um Plastik und Malerei handelt, L. Binyon bearbeitet. Indische Bildwerke sind nur in geringer Zahl vertreten, darunter aber ein so bedeutendes Stück wie die Yakshini vom Sanchi. Die Bronze auf Tafel III, 4 könnte mit Java in Zusammenhang gebracht werden; auffallend ist die Ähnlichkeit des südindischen Nandi mit der Gruppe der Singasari-Plastiken. An ostasiatischen Skulpturen umfaßt die Sammlung wenig Bedeutsames. Der Lohan, den B. in die Tang-Zeit setzt, dürfte kaum vor dem 12. Jahrhundert möglich sein. Der Tiger zeigt gewisse Ähnlichkeiten mit dem der Qualität nach allerdings hochwertigeren Stück aus der Sammlung Yi-Yuan. Ich würde aber auch im Falle der Londoner Figur eine frühere Datierung als Ming für berechtigt halten. Die abgebildeten Denkmäler der ostasiatischen Malerei sind im weiteren aus anderen Publikationen bereits bekannt. Sie scheinen im allgemeinen etwas stark überschätzt und ihre Zuschreibungen reichlich optimistisch zu sein. Gegenüber der Ku-K'ai-chi-Rolle läßt B. die Frage, ob Original oder Kopie, offen. Eindrucksvoller ist die Sammlung der Miniaturen, unter denen sich persische Blätter des 13. bis 17. Jahrhunderts sowie Proben der noch viel zu wenig geschätzten indischen Rayput-Malerei befinden, von der B. Blätter der Jaipur- und Kangra-Schule des 17. bis 19. Jahrhunderts bringt.

Als eine gewisse Ergänzung zu den Bänden der Ars Asiatica, insbesondere zum Bande von Sirén, lassen sich die beiden Publikationen betrachten, die die Sammlungen an Bronzen und an Jade-Arbeiten aus dem Besitz der Kunsthandlung Loo, Paris, behandeln, und die Pelliot und Tch'ou-Tö-yi, der frühere Sekretär des Vizekönigs Touan fang katalogmäßig bearbeitet haben. In Anbetracht des hohen wissenschaftlichen und künstlerischen Wertes der beiden Kollektionen ist dieses freimütige Zusammenarbeiten zwischen Wissenschaft und Kunsthandel aufrichtig zu begrüßen.

Die Ausstattung sämtlicher Bände zeigt mit ihren großen und schönen Lichtdrucktafeln die gleiche sorgfältige Qualität, wie die bereits früher erschienenen Publikationen der gleichen Serie. Karl With

FRIEDRICH PERZYŃSKI: JAPANISCHE MASKEN, NŌ UND KYŌGEN. Bd. I, XII und 426 Seiten, 122 Tafeln; Bd. II, 235 Seiten. Walter de Gruyter & Co. Berlin und Leipzig.

Es ist bisher üblich gewesen, eine Geschichte der japanischen Plastik mit der Kamakura-Zeit enden zu lassen; die Meinung, daß die folgenden Jahrhunderte sich damit begnügt hätten, alte Lösungen immer wieder vorzuholen, daß die schöpferische Kraft erlahmt sei, hat sich gefährlicherweise in vielen Köpfen eingenistet, ähnlich jener anderen Ansicht, daß Malerei und Skulptur unter der Ming-Dynastie nichts mehr tauge.

Perzyńskis Werk über „Japanische Masken" ist ganz dazu angetan, die alten Schranken niederzureißen und den Blick in neue Weiten zu lenken: die Maskenschnitzer der Ashikaga- und Tokugawa-Zeit haben große Kunst geschaffen, die sich getrost neben den Werken der sakralen und profanen Skulptur ihrer Zeit sehen lassen kann, sie in manchen Fällen sogar überragt.

Die Masken fanden und finden Verwendung im Nō-Spiel, wo die Darsteller die Handlung singend und tanzend vortragen: es ist eine stolze und höchst feierliche Kunst, die auf ernste, erbauliche Wirkung ausgeht; sie holt ihre Fabeln aus dem alten Schatz der chinesischen und japanischen Legenden, deutet sie aber ganz im Sinne der buddhistischen Heilslehre um. Seit seinem Aufschwung zu Beginn des 15. Jahrhunderts hat das Nō sich unverändert erhalten; allem Anschein nach kam ihm hiezu der Umstand zustatten, daß im 17. Jahrhundert das gewöhnliche Volk ins Kabuki, das Volkstheater, abwanderte: so wurde das Nō ausschließlich eine Angelegenheit der gebildeten Kreise, vor allem des Adels.

Die Hauptdarsteller eines Nō-Spiels tragen Masken, die den Charakter ihrer Rolle weithin sichtbar machen. Von vornherein hatten die Verfasser der Stücke sich die größte Freiheit bewahrt, sie schrieben die Rollen nicht „auf die Masken", sondern diese wurden erst nach-

Torso eines Bodhisattva aus der Tangperiode
Mit Erlaubnis von Yamanaka & Co., New York

Nebenstehender Torso stammt aus der Provinz Chili und stand einst in dem Ling-Yentempel in den Lingbergen bei Tao-ting-fu.
Die im oberen Teil nackte, im unteren Teil mit einem reichornamentierten Gewande bekleidete Figur weist den charakteristischen, rhythmenreichen und graziösen »gotischen« Schwung ihres Stiles auf.

träglich geschaffen, den einzelnen Rollen angepaßt. Für den Schnitzer war es keine leichte Aufgabe, den tiefsten Charakter einer Figur zu erfassen und zu realisieren, eine Physiognomie zu schaffen, die jedem Wechsel der seelischen Situation in gleicher Weise gerecht wurde.

Der Geschichte der Nō- und Kyōgen-Masken (Kyōgen sind die heiteren Zwischenspiele, die zwischen die ernsten Nō-Stücke sich einschieben, damit der Zuhörer aufgefrischt werde) ist die Arbeit Perzyńskis gewidmet. Der Verfasser hat schon im „Jahrbuch der asiatischen Kunst 1924" vorläufig über das Thema berichtet, jetzt legt er das Ergebnis seiner langen und eindringlichen Studien vor. Die Arbeit war nicht leicht, denn von europäischer Seite war kaum Nennenswertes geleistet worden und die japanischen Quellen flossen nicht so reich und klar, daß eindeutige und völlig gesicherte Angaben gemacht werden konnten. Mit rechtem Fleiß und großem Scharfsinn hat Perzyński aus den japanischen Arbeiten herausgeholt, was die Geschichte der Maskenschnitzerei irgendwie aufzuhellen imstande war: das Ergebnis ist dieses überaus aufschlußreiche Werk. Der erste Band bringt eine Einführung in das Wesen des Nō, in seine Geschichte, Angaben über die soziale Stellung der Nō-Spieler; daran schließen sich die Nachrichten über die Meister Shakuzuru, Tatsuyemon, Himi, Echi, Tokuwaka, Fukurai und die Deme-Familie. Der zweite Band enthält ein alphabetisches Künstlerverzeichnis, das neben den Namen die Angaben der verschiedenen Quellen und eine Liste der dem Betreffenden zugeschriebenen oder zugehörigen Masken umfaßt; nach einigen Seiten über das Technische folgt ein Typenverzeichnis, das außerordentlich sorgfältig gearbeitet ist. Es ist besonders wertvoll dadurch, daß jedem Typ, auch den Untertypen, eine kleine Abbildung beigegeben ist, die dem Sammler die Bestimmung seiner Objekte ungemein erleichtert.

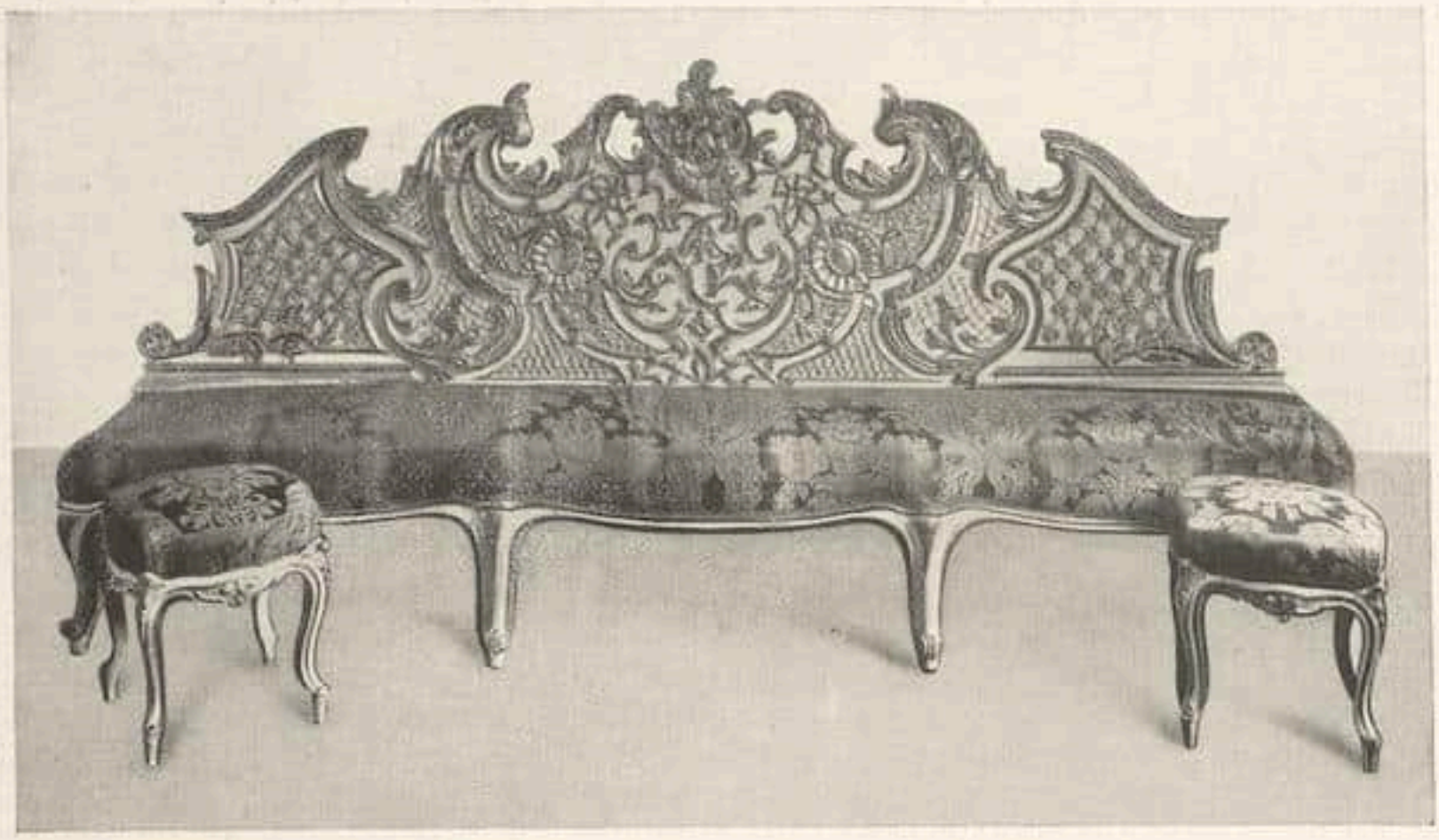
Die beiden Bände sind sehr gut ausgestattet. Unnötig zu sagen, das Perzyńskis Text außerordentlich flüssig und anregend geschrieben ist, selbst da, wo ein anderer vor der Trockenheit der Materie kapituliert hätte.

Ludwig Bachhofer

Giebelskulptur über dem Eingang einer Grabkammer

Buddha mit zehn Schülern und zwei beflügelten Bodhisattvas, mit stilisierter Lotosblume im Mittelmedaillon der unteren Einrahmung und Drachenkopf darüber. Die aus der Provinz stammende Skulptur gehört der Tangperiode an und war im Philadelphia-Museum ausgestellt. Ein ähnliches Stück befindet sich im Boston-Museum und ein weiteres in der Miss Buckingham-Sammlung im Art Institute in Chicago, das letztere von derselben Grabkammer.

Mit Erlaubnis von Yamanaka & Co., New York



Möbelgarnitur — Würzburg, um 1750

Aus der vom 23.—25. August stattfindenden Versteigerung der Galerie Fischer, Luzern

SAMMLER UND MARKT

KUNSTAUKTION IN LUZERN

In der Galerie Fischer findet vom 23. bis 25. August die Versteigerung einer Sammlung aus fürstlichem Besitz statt, die insgesamt (mit einigen Zutaten anderer Provenienz) 271 Nummern zählt. Sie enthält hervorragende italienische, französische und deutsche Möbel, ferner Tapisserien aus der Manufactur des gobelins (fünf Wandbehänge nach Oudry und einem Hauptstück der Indienfolge von Desportes). Die Abteilung der Gemälde setzt sich aus 240 Nummern zusammen. Unter diesen sind wertvolle Werke von van Dyck, Frans Hals, Rubens, Rembrandt, Hans von Kulmbach, Bronzino, Tintoretto, Murillo, sowie zahlreiche Stücke der französischen Malerei des Dix-huitième. Auch die Abteilung für Plastik ist durch Holzfiguren des 15. und 16. Jahrhunderts beachtlich. Wichtiger sind die reinen kunstgewerblichen Gegenstände wie Porzellan, Silber, Stoffe und Teppiche und eine Kollektion von Antiquitäten mit Bronzeplaketten der Renaissance, Friedericianischen Tabakdosen und anderem. Der Katalog ist mit 32 Tafeln ausgestattet. n

BERLIN

Die viertägige Versteigerung des ersten Teiles der Musikbibliothek Wolffheim durch Martin Breslauer und Leo Liepmannssohn, Antiquariat, hat am 16. Juni ihren Abschluß gefunden. Wie erwartet, waren alle Kulturländer der Welt durch ihre Spezialkenner als Käufer vertreten. Für den internationalen Handel — Musik und bildende Kunst kennen ja beide keine Landesgrenzen — bedeutet diese Versteigerung das Festsetzen einer neuen Preisskala der Musikalien. Seit Jahrzehnten war eine derartige Musikbibliothek nicht zum Verkauf gelangt, und mit ihr Werke von allergrößter Seltenheit sowie eine ganze Reihe Unika. Das gilt vor allem für die 30 Tabulaturen, die zusammen fast 50000 M. ergaben, sowie für die frühe Klavierliteratur, von denen einzelne Stücke wie J. S. Bachs Klavierübungen, 2. Teil, die von 800 M. auf 6100 M., der Couperin (1717), der von 400 M. auf 2050 M. stieg. Insgesamt hat dieser erste Teil der Bibliothek Wolffheim fast das Doppelte des Schätzungspreises, d. h. etwa 250000 Mark gebracht. Man darf auf die angekündigten weiteren Versteigerungen aus derselben Sammlung gespannt sein.

*

Die von Paul Graupe am Nachmittag des 18. Juni abgehaltene Versteigerung von englischen und französischen illustrierten Büchern und Farbstichen des 18. Jahrhunderts war gut besucht. Auch der Pariser Buchhandel war

diesmal vertreten, nachdem sich Seymour de Ricci schon an einer früheren Versteigerung beteiligt hatte. Die Preise sind zum Teil recht hoch gewesen. Aber es gab auch manche durch Zustand, Einband und Herkunft besonders ausgezeichnete Exemplare, so z.B. die vier Bände des Laborde in Maroquin, die 17000 M. brachten, der sechsbändige Molière im Dauphin-Einband, der 12500 M., der prachtvoll gebundene Ovide, Paris, Pissot 1767/71, der 24600 M. brachte. Eine Liste tragen wir in der Beilage nach. Ho

DER NEUE SMITH-KATALOG

Hofstede de Groot, der Haager Kunstgelehrte, hat jetzt seinen großen Katalog der Werke der bedeutendsten holländischen Maler des 17. Jahrhunderts abgeschlossen. Diese Neubearbeitung des alten Smith vereinigt in vielen Bänden kritisch alles, was von Rembrandt, Frans Hals, den großen Landschaftern und Genremalern der Blütezeit der holländischen Malerei auf unsere Zeit gekommen ist. Aus Anlaß der Vollendung dieses monumentalen Werkes vereinigten sich Hofstede de Groot und alle seine Assistenten, die früheren und die jetzigen, im Haag zu einer Feier. An ihr nahmen auch Dr. de Groots erster Assistent, Dr. W. R. Valentiner und die drei Leiter der Galerie van Diemen, Dr. Plietzsch in Berlin, Dr. Hirschmann in Amsterdam und Dr. Lilienfeld in New York teil. r

SAMMLUNG KRÖLLER

Die im Cicerone, Heft 12, veröffentlichte Notiz über die Erwerbung dieser Sammlung durch den holländischen Staat bedarf der Berichtigung: Frau Kröller nämlich hat aus dieser Sammlung eine Stiftung gemacht, die den Zweck verfolgt, der Geistesrichtung unserer heutigen Zeit ein Denkmal zu setzen und auf diese Weise wird die Sammlung als solche unter dem Namen Kröller-Müller-Stiftung der Nachwelt erhalten bleiben. Von einer Erwerbung durch den holländischen Staat kann in dem üblichen Sinne also keine Rede sein.

Die Sammlung ist zur Zeit in der Kunsthalle in Düsseldorf ausgestellt. n

Ed. Manet. Les Gitomos. Originalradierung
Aus dem Graphik-Katalog VIII des Graphischen Kabinetts Heinrich Trittler, Frankfurt a. M.

DIE GEMÄLDE AUF DER AUSSTELLUNG »RELIGIÖSE KUNST AUS HESSEN UND NASSAU«

VON KURT STEINBART

Daß Plastik und Kunstgewerbe auf der Marburger Ausstellung den weitaus größten Platz beanspruchen, ist kein Zufall, sondern liegt in der Natur der Verhältnisse begründet. Denn Hessen-Nassau ist arm an Tafelmalereien. Wenn es darum gelungen ist, neben allgemein bekannte Stücke einige mehr oder weniger beachtete, ja gänzlich unbekannte, noch dazu von Rang, zu fügen, bleibt das Resultat der Suche um so erfreulicher und rechtfertigt die Bemühungen.

Um so mehr als die bedeutendste Leistung: Das Tafelbild aus der Altstädter Kirche in Hofgeismar[1] den frühesten uns bekannten Gemälden zuzurechnen ist und sie hinsichtlich der künstlerischen Gestaltungskraft übertrifft. Die der Wissenschaft bislang völlig fremde Arbeit diente aller Wahrscheinlichkeit nach als Retable, was sich aus dem langgestreckten Format folgern ließe. In vier schlanke gotische Bögen, die in den oberen Teilen mit schlichten Vierpaßhälften ausgestaltet sind, reihen sich von links nach rechts ablesbar die Szenen: »Gethsemane«, »Gefangennahme« (Abb. 1), »Auferstehung« (Abb. 2), »Maria am Grabe« (Abb. 3). Die sich aus der Architektur ergebenden fünf Zwickel sind links und rechts mit je einem geflügelten Engel ausgefüllt, der die zum Gebet gefalteten Hände emporhebt und sich dem Zentrum zuwendet, dessen Zwickel zwei sich von einander abwendende Engelsfiguren schmücken, als läge das gesamte Bildgerüst hier in den Angeln. Nach der gleichen Gesetzmäßigkeit sind die einzelnen Kompositionen in sich abgewogen, indem Christus als Hauptgestalt in den ersten drei Szenen vertikal die Mitte einnimmt und sich ihm Jünger, Häscher und Engel beiderseits zuordnen, während ein breites Schriftband mit den Worten des Engels: »Surexit non est hic« die obere Mitte der letzten Szene ziert und sich die beiden Randfiguren dem Text entgegenwenden. Ein goldener Hintergrund dient als Folie. Obwohl schlimm übermalt, muß er auch ursprünglich vorhanden gewesen sein, und es bleibt nur die Frage offen, ob er neutral gehalten oder gemustert war. Eine gründliche, sachgemäße, übrigens geplante Säuberung dürfte hierin Klärung schaffen und die Tafel von den immerhin zahlreichen, später arg zugestrichenen Partien befreien, die heute als Fremdkörper unangenehmer wirken, als es offensichtliche Fehlstellen täten, denen durch leichte Abtönung und Angleichung an die Lokalfarben zu Gunsten des Gesamtaspektes die Schärfe zu nehmen wäre. Dabei ist zu betonen, daß der Erhaltungszustand im Allgemeinen ein guter ist und als besser im Hinblick auf die meisten sonstigen frühesten Tafelbilder bezeichnet werden darf, die heute nur infolge einstiger, veralteter Restaurierungsmethoden über ihre fast rudimentäre Konservierung hinwegtäuschen.

So besteht denn die Möglichkeit, auf Grund größtenteils bester Beschaffenheit dem Werdegang nachzuspüren. Über die vertikal zusammengeleimten sechs Bretter, die fest in einen breiten, vorspringenden Rahmen gespannt sind, wurde ein Kreidegrund von besonderer Dichte gebreitet, der von vornherein eine leichte

[1] Nr. 203 des provisorischen Ausstellungskataloges. H. 110 cm, B. 250 cm.

Abb. 1. Gefangennahme Hofgeismar, Altstädter Kirche

Tönung erfuhr, so daß die hellen Stellen durch dünne Lasuren zur jeweils gewünschten Wirkung gelangten. Die naturgemäß schnelle Arbeitsweise in Tempera hatte eine genaue Vorzeichnung zur Voraussetzung, die wohl unter Zuhilfenahme einer Pause mit dem Stift in den Kreidegrund geritzt wurde. Ein reichbeschwingtes Linienspiel zur Markierung der Außen- und Innenkonturen, das besonders in den Köpfen sichtbar wird, überspielt treffsicher die Fläche. Und nun erst wurde die rasch trocknende Mischung in flottem Tempo dem sorgsam bereiteten Grunde anvertraut, schuf ein außerordentlicher Maler die Fassung, indem er in souveräner Weise das Netz nur als Anhaltspunkt benutzend seine Töne über die Linien hinaus- oder vor denselben zurückfluten ließ. Farben von seltener Pracht und symbolhafter Bedeutsamkeit blühen auf: ein helles Grau mit rötlich-braunen Schattierungen im Gewande, ein Rostrot bis ins zarte Rosa gehend im Mantel Christi, wechselnd leuchtendes Rot und Grün, bräunliches helles (Engel am Grabe) bis tiefes (Luzifer) Gelb, warmes Blau, das in der Auferstehungsszene überwiegt und dort von dem Grau des Steingrabes als Unter-

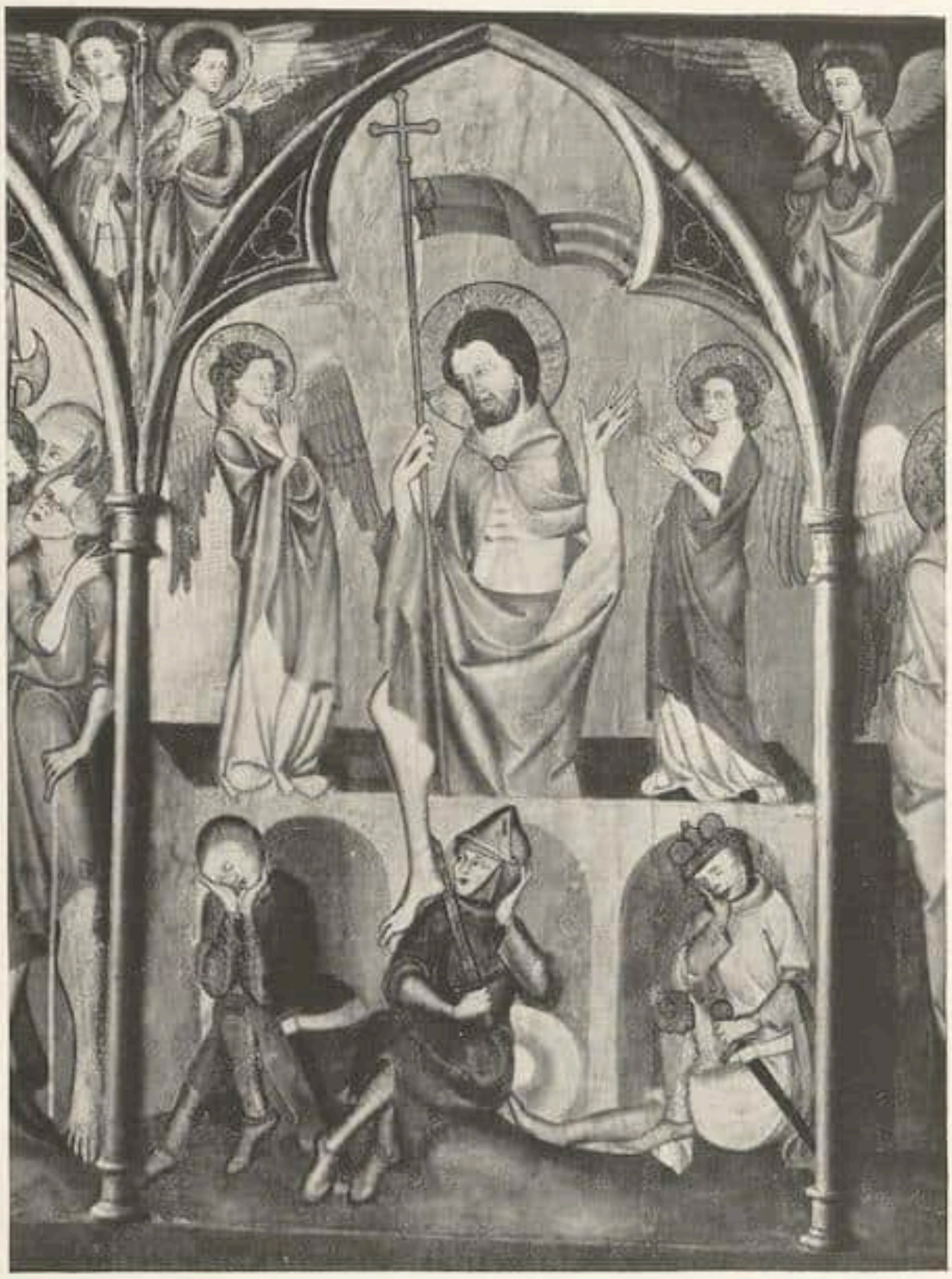


Abb. 2. Auferstehung Hofgeismar, Altstädter Kirche

ton getragen wird. In die großangelegten Komplexe schmiegen sich in Anlehnung an die geritzte Vorzeichnung wundersam zart gestuft schmale Schattenstreifen, heben die dünnwulstigen Faltenstege, randen flache tellerartige, besonders jedoch spätgotischem Maßwerk verwandte ösenmäßige Mulden und umwallen den Kontur. Oder sie durchfurchen breiter werdend und sich schlangenartig ringelnd voll unheimlicher Lebendigkeit das wulstige Haar, dessen belichtete Teile ein aus den Wurzeln strahlendes fein geführtes weißes Geäder charakterisiert. Schließlich modelliert das tiefe Braun die Gesichter, läßt die Brauen bei den Männern spitzwinklig in die Stirn schneiden, zumal wenn Kummer und Schmerz aus den Zügen zu sprechen haben, und bei den Frauen und Engeln geschmeidig gebogen in den Nasenrücken münden, während das Inkarnat im Wesentlichen aus dem transparenten Kreidegrund gewonnen durch geronnenes Deckweiß und vertriebenes Rosa betonte Formung erfährt.

Aus dem geschilderten Schaffensprozeß erwächst ein der körperlichen Struktur nach unwirkliches schlankes Menschentum, dessen leibhaftige Existenz die le-

bendig gestalteten Gewandfalten vorspiegeln, indem sie besonders in Gegend der Gelenke scharfen Knickungen unterzogen sind. Kopf und Gliedmaßen von glatter Epidermis entwachsen dem Gewandorganismus. Und wie Finger und Zehen unwirklich abgestrichen sind, als hätten sie eine besondere geistige Konsistenz, so wirken die Aktionen besonders in der Darstellung der Gefangennahme unvital und abstrakt zu Gunsten einer fast irrationalen, dekorativen Monumentalität im Sinne der Konzeptionen für Glasmalereien der Zeit.
Damit aber ist bereits das geistige Moment entscheidend gestreift. Die Größe der kultischen Gesinnung und bildhaften Umsetzung spricht aus den beiden mittleren Szenen in vollem Maße. Etwa wenn der jugendlich schöne Häscher sich Luzifer zuwendet, der deutlich in den grimassierenden Zügen als das »Böse« bezeichnet wird, und mit weit ausholender Geste die Köpfe von Jesus und Judas umschlingt; wenn sich auf dem Antlitz des Jüngers, der Malchus verwundet hat, schmerzvoller Verzicht widerspiegelt und die Gebärde des Entsagens auch motivlich in der Bewegung nachzittert, mit der das Schwert in die Scheide gestoßen wird; wenn der Auferstehende in fürstlicher Grandezza dem Grabe entsteigt und die zum Segen erhobene Hand mit den gespreizten Fingern wie das gebeugte Haupt das Wunder in die transzendente Sphäre rücken; wenn die Frau am leeren Grabe in ergebungsvoller Verhaltenheit vor der deutend sprechenden Hand des Engels leicht zurückstrebt: dann mag mit diesen dürren Worten in etwas die tiefe Vergeistigung getroffen sein, die gleichnisartig zu veranschaulichen und eine packende Wirklichkeit neben und über die irdische zu setzen vermag.
Kunstkreis und Entstehungszeit anzugeben, ist im Rahmen dieser Zeilen nur andeutungsweise möglich. Am nächsten scheint die Hofgeismarer Tafel den Überresten von Wandmalereien zu stehen, die Rück- und Schmalseiten des 1294 geweihten Hauptaltares in der Marburger Elisabethkirche decken und trotz der schlechten Erhaltung Zeugnis von beträchtlicher Qualität ablegen. Verwandt sind Art der Vorzeichnung und Ausdruck der Köpfe mit ebenfalls stark geknickten Brauen, umgeben von gleichermaßen gewundenem Haargelock. Dagegen erweckt die Gesamtauffassung, speziell in der Gewandbehandlung, einen wuchtigeren altertümlicheren Eindruck und verweist die im Hofgeismarer Bilde sich anbahnende Zierlichkeit in eine etwas spätere Periode. Auf der anderen Seite ist der Willehalm-Codex[1], der bekanntlich 1334 auf Anordnung des Landgrafen Heinrich von Hessen in Marburg geschrieben wurde, als obere Grenze anzusehen. Obwohl die Illustrationen der beiden ersten Hände gleichgeartete Stilquellen voraussetzen, aus denen auch der Meister des Stückes in Hofgeismar Elemente sog, sind sie offensichtlich später insofern gearbeitet, als eine gewisse Schönlinigkeit verbrämt mit naturalistischen Momenten über die strenge Stilisierung im Hofgeismarer Gemälde die Oberhand gewinnt. Wie denn auch aus konformen Gründen das steinerne Antependium in Fritzlar, die Kreuzigungsdarstellung in einem aus Fritzlar stammenden Missale[2] und die bekannten Malereien an den Chorgestühlwänden des Kölner Domes im

[1] R. Freyhan, Die Illustrationen zum Kasseler Willehalm-Codex, Verlag des Kunstgeschichtlichen Seminars Marburg, 1927.
[2] Nr. 461 des provisorischen Ausstellungskataloges. Kassel, Landesbibliothek, 20 ms. theol. 162, S. 95 v.

Abb. 3 Engel am Grabe. Detail
Hofgeismar, Altstädter Kirche

Vergleich zur Tafel aus Hofgeismar als später empfunden werden. Alle Anzeichen sprechen demnach dafür, daß die Hofgeismarer Tafel um 1310 entstanden ist. Mit dem Hinweis auf den Willehalm-Codex und die Kölner Stücke wird das Problem des Einflusses der englischen Miniaturmalerei in ihrer Blütezeit auch für den Schöpfer des Hofgeismarer Gemäldes akut. Nicht nur sind Beziehungen etwa zum Psalter von Peterborough[1] feststellbar, sondern auch ikonographische Bestandteile weisen nach England. Gerade in englischen Alabasterreliefs des 14. Jahrhunderts finden sich im Anschluß an die dortigen Mysterienspiele Motive wie die zentral im oberen Bildteil angeordnete Laterne in der Szene des Judaskusses oder wie das Berühren der Schulter eines der Kriegsknechte am Grabe mit dem Fuß des auferstehenden Christus[2]. Da die englischen Einwirkungen somit von zwei Seiten belegbar sind, können sie kaum zufällige sein. Trotzdem überwiegt zweifelsohne das Deutsche, werden in der Charakterisierung der Köpfe und Gewandungen Erinnerungen an die Straßburger und Freiburger Plastik vom Beginn des 14. Jahrhunderts wach, die an den Rhein in das uralte Kulturgebiet führen, dem der Meister des Hofgeismarer Retables Anregungen verdanken mag. Und zwar dürfte hier wieder der Mittelrhein die engere Zone sein, welcher auch der gegen 1350 angesetzte Altenberger Altar zuge-

[1] Corpus Christi College-Cambridge. Vgl. Eric G. Miller, La Miniature Anglaise au XIVe et XVe Siècles, Paris et Bruxelles, G. van Oest, 1928, pl. 25 (Auferstehung).

[2] Im Aufsatz von W. L. Hildburgh, F. S. A., Notes on some English Alabaster Carvings, in The antiquaries journal, Januar 1923, S. 34 ff. wird dieser Zusammenhang nachgewiesen.

Abb. 4. Geburt Mariä. Verkündigung. Aus dem Mittelstück des Schottener Altares

hört. Während seine Gemälde sehr viel ferner, aber immer noch merkbar von englischer Schaffensweise (Michael, Berlin, K. K.) berührt zu sein scheinen, ist die enge Verwandtschaft mit zeitgenössischer Plastik einleuchtend erwiesen[1]. Letztere Sphäre einer fremden Kunstgattung ist in der Tafel Hofgeismars ausgeschaltet. Dieser Künstler zollt nicht der Skulptur seinen Tribut, sondern nähert sich entschieden malerischen Schöpfungen und resultiert in seinem Schaffen eindeutig einer Miniaturmalerei, die den Rhein hinauf unter starker Einwirkung der damals überragenden englischen Arbeitsweise gestanden und über Köln südwärts sehr wohl bis zum Mittelrhein Richtung gebende Wirkung gehabt haben kann.

Daß es sich andererseits um einen lokal zu bestimmenden Stil handelt, der als spezifisch hessisch anzusehen ist, dürfte außer Zweifel stehen. Genügten die Hinweise auf die Marburger Wandmalereien, den Willehalm-Codex, das Fritzlarer Missale und Antependium nicht, ließe sich das Material erweitern. Ein reizvolles Madonnenköpfchen, Fragment einer Holzfigur, aus der Elisabethkirche zu Marburg stammend, um 1300 entstanden, entspringt demselben Habitus stillen Insichgekehrtseins und vornehmer Größe wie etwa die Maria am leeren Grabe in der rechten äußersten Szene der Hofgeismarer Altartafel. Dazu steht der hölzerne Torso nicht allein, sondern in größerem Zusammenhange mit den aus Hersfeld und Fritzlar stammenden, jetzt zum Vergleich ausgestellten stei-

[1] Ernstotto Graf zu Solms-Laubach, Der Altenberger Altar, Städel-Jahrbuch, V, 1926. S. 33 ff.

Abb. 5. Heimsuchung Lauterbach, Stadtkirche

nernen Bekrönungen da, deren in spitzbogige Öffnungen eingeordnete Büsten gemeinsam mit dem im Kasseler Landesmuseum befindlichen Köpfchen sämtlich einer hessischen Werkstatt ihre Entstehung verdanken.

Endlich ist das Charakteristische im Schaffen dieser gesamten Gruppe einschließlich des Hofgeismarer Gemäldes nicht von auswärts hereingetragen, sondern sichtlich bodenständig. Die alte klösterliche Kultur von Helmarshausen, unweit von Hofgeismar gelegen, gibt mit der von Fritzlar, Fulda und benachbarten Orten eine scheinbar über zwei Jahrhunderte durchlaufende Tradition für die hessische Kunst um 1300 ab. Und so andersgeartet aus zeitlichen Gründen die prachtvollen Miniaturen des ausgestellten Evangeliares aus Hardehausen, das in Helmarshausen im letzten Drittel des 12. Jahrhunderts gearbeitet sein dürfte, und die noch ein weiteres Jahrhundert zurückliegenden antikisch reich bewegten Szenen des Paderborner (Franziskaner Kirche) Tragaltares von der Hand des Rogkerus von Helmarshausen auch sein mögen, sie sind in ihrer

großzügig ornamentalen Haltung und geistigen Bannung wesensgleiche Prototypen des Hofgeismarer Werkes.
So interessant die Malereien des Westfalen und Meister Bertram verwandten Schottener Altares (Abb. 4), der im vorigen Jahre auf der Darmstädter Schau figurierte und erst kürzlich auf die Marburger Ausstellung gelangte, besonders in der von der Hand des Hauptmeisters stammenden Arbeit des Mittelstückes (die des linken Flügels ist schwächer und verrät die Hand eines Gesellen, die des rechten einschließlich der Verkündigung des Mittelfeldes ist buntfarbiger und mutet im durchschwingenden Faltenstil jünger an) hinsichtlich ihrer Gebundenheit an einen europäischen Stil (Italien, Böhmen) und ihrer glutvoll flüssigen Farbkraft sind, sie reichen hinsichtlich des Wurfes der Konzeption nicht an die Hofgeismarer heran. Die Gemälde dieses Hochaltares der Liebfrauenkirche sind bekannt, so daß eine Abbildung nach den vielen ausgezeichneten in Marburg gefertigten Photographien eine nähere Würdigung ersetzen soll. Dahingegen gehört das aus der Kirche in Lauterbach stammende Bild mit der Heimsuchung[1] um so mehr zu den neuen Entdeckungen, als es völlig verschmutzt nach erfolgter Säuberung nunmehr in leuchtenden Tönen erstrahlt (Abb. 5). Gemeinsam mit weiteren in der Lauterbacher Kirche befindlichen Tafeln, die sich, obwohl teilweise in ruinösem Zustand befindlich, sämtlich einer Hand, beziehungsweise einer Werkstatt zuweisen lassen, und unter denen das Gemälde mit dem Thema: »Der zwölfjährige Jesus im Tempel« am besten erhalten und wichtigsten ist, wird das ausgestellte Gemälde zu einem großen Flügelaltar gehört haben. Die in Lauterbach dem Verderben anheimgegebenen Stücke lassen erkennen, daß die vertikal zusammengefalzten Bretter mit einer Leinwand feinen Gewebes überspannt sind, auf die ein dünner Kreidegrund gelegt ist, der die noch dünnere Temperaschicht trägt. Die Lokalfarben auf der Tafel mit der Heimsuchung sind von starker Transparenz und einer weit wirksamen Tragfähigkeit, indem die einzelnen Komplexe: Ein leuchtendes Weiß mit violetten und rosafarbenen Schattierungen im Mantel der Maria und den Kopftüchern beider Frauen, ein Weinrot im Gewand Marias, ein scharfes Grün im Kleid und ein Zinnoberrot im Mantel Elisabeths heraussspringen, während sich die burgartige Architektur vom gemusterten Goldgrund abhebt. Eine Gewandung in weich gebrochenen Faltenzügen staut sich in der Beckengegend und auf dem Erdboden und gibt einem Menschengewächs Struktur, das beschwingt in der Gesamtauffassung wirkt und aus den grazil gestalteten Händen mit Sensibilität zu uns spricht. Durchaus ein Meister zweiten Ranges, der um 1480 für Lauterbach schuf, aber in einer gediegenen Werkstatt wurzelnd, die, möglicherweise in Oberhessen ansässig, rheinischen Zentren verpflichtet erscheint und im Meister des Marienlebens eine sinnfällige Parallele hat.
Sicherlich in die Maingegend führen uns die Malereien auf den Flügeln des Altares aus der Wendelinskapelle in Butzbach[2], der zwar durch die Inventare[3] kein Neuling mehr ist, aber immerhin mehr Beachtung verdient, als er bisher infolge seines abgelegenen Aufstellungsortes gefunden hat, zumal er jetzt nach erfolg-

[1] Nr. 281 des provisorischen Ausstellungskataloges. H. 119 cm, B. 107 cm.
[2] Nr. 18 des provisorischen Ausstellungskataloges. Gesamthöhe 232 cm, B. 81 cm.
[3] Kunstdenkmäler im Großherzogtum Hessen, Provinz Oberhessen, Kreis Friedberg, Darmstadt 1895, S. 40 f.

Abb. 6. Obere Szene des linken Flügels vom Wendelinsaltar
Butzbach, S. Wendelins-Kapelle

reicher Säuberung wirkungsvoller vor uns steht (Abb. 6). Je zwei Darstellungen auf den beiden Flügeln nehmen auf die Legende des heiligen Wendelin Bezug. Der Meister arbeitet mit wenigen großen Figuren, jedesmal steht Wendelin im Vordergrund. Einem Menschenschlag zugehörig, der naturgemäß auch sonst charakteristisch ist: Knochig im Bau der Männer, füllig in dem der Frauen. Köpfe und Hände voller Schwellung und Dunsung. Dabei doch eine altmeisterlich feste Arbeitsweise in Zeichnung und Kolorit, die nur etwa in der Behandlung des gekrausten Haares, speziell aber im Landschaftlichen flotte und breite Verwendung der Farbe kundtut. Das Prinzip, die Rundbogen-Architektur in breiten horizontalen Flächen anzulegen, die Glieder durch kommaartige Pinselstriche zu trennen, die Säulen farbig zu marmorieren, Schillertöne einzuschalten und mit alledem auf einen Totaleindruck abzuzielen, der wesentlich durch den assimilierenden bräunlichen Grundakkord des Farbensembles im Gegensatz beispielsweise zur Buntfarbigkeit des Lauterbacher Bildes und

damit des 15. Jahrhunderts überhaupt unterstützt wird, spricht für den vollzogenen Stilumbruch und den vollen Beginn des deutschen Manierismus mit stark dekorativer Tendenz, wie sie sich in Augsburg bei Burgkmair unter Einwirkung Venedigs durchgesetzt hatte. Dabei macht sich die nordniederländische Art vielerorts bemerkbar, tritt wohl am klarsten im Figürlichen durch und wird vielleicht am ersten in der Gestalt der Frau faßbar, die in der oberen Szene des rechten Flügels auf der Haustreppe stehend dem Pilger Wendelin das Brot reicht.

Derart eng berührt sich der Maler der Butzbacher Flügel mit dem Meister von 1503, dessen auf der oberen Rahmenleiste datierte Trinität aus Kloster Altenberg[1] vom Frankfurter Städel der Ausstellung zur Verfügung gestellt wurde, daß die Versuchung nahe liegt, beiderseits an ein und dieselbe Hand zu denken. Die Verschiedenheiten, gegeben, da das Altenberger Bild spätgotische Reste enthält, die auf den um 1525 anzusetzenden Butzbacher Flügeln verschwunden sind, könnten innerhalb der Entwicklungsmöglichkeiten eines Künstlers beschlossen sein und es mangeln augenblicklich nur die Zwischenstücke, um die Wahrscheinlichkeit der Vermutung zu erhöhen. Noch von einer anderen Seite fällt Licht auf die Frage der Lokalisierung. Ein Flügelaltar der Münchener Pinakothek[2] mit der Anbetung des Kindes im Mittelfelde und den Heiligen Johannes Evangelista und Hieronymus auf den Flügeln, aus der Stiftskirche zu Aschaffenburg stammend, im ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts entstanden, bietet positive Vergleichsmöglichkeiten hinsichtlich eines recht ähnlichen Schaffens. Es erscheint nicht gut denkbar, daß ein Kopftypus gleich dem des Johannes Evangelista von plastischem Format mit der eigentümlich gebogenen raubvogelartigen Nase einem anderen Gebiete entstammt, als der Wendelins mit genau denselben Eigentümlichkeiten. Nur neigt der Maler des Aschaffenburger Triptychons in Einigem zum Oberrhein, wenn mir auch seine Identifizierung mit dem angeblich Baseler Meister D. S. keineswegs überzeugend deucht[3]. Dem Kulturgebiet des Mittelrheins hinsichtlich anschaulicher Formulierung unverrückbare Eigentümlichkeiten aufzuoktroieren, dürfte ein vergebliches Bemühen bleiben. Es fließen hier so zahlreiche Strömungen zusammen, daß dem Begriff des Mittelrheines am besten gedient wird, wenn man ihn gleitend zu fassen bestrebt ist. So weitet sich auch hier wieder die Anschauung ganz im Sinne eines vielgestaltigen künstlerischen Lebens, indem neben die glücklich von Buchner[4] zusammengestellten Kreise eine neue, nur weniger qualitätvolle Werkstatt rückt.

[1] Nr. 93 des provisorischen Ausstellungskataloges. H. 109 cm, B. 132 cm.

[2] Nr. 1604 a—c des Kataloges von 1913.

[3] Die Identifizierung stammt von Rieffel, Kunstchronik XIX, Sp. 321 und fußt auf dem von C. Dodgson publizierten Material: Die Holzschnitte des Baseler Meisters D. S., Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen XXVIII, 1907, S. 21 ff.

[4] E. Buchner, Studien zur Mittelrheinischen Malerei und Graphik der Spätgotik und Renaissance, Münchener Jahrbuch IV, 1927, S. 229 ff.

Albert P. Ryder — Phillips Memorial Gallery, Washington — Heimwärts

VON DEN AMERIKANISCHEN MUSEEN

VON FRANK E. WASHBURN FREUND

Fortsetzung aus Heft 15

Die Neuerwerbungen des Bostoner Museums und Schenkungen an dasselbe umschließen zwei Gemälde von El Greco (»Heiliger Martin mit Bettler« und »Austreibung aus dem Tempel«); einen »Heiligen Hieronymus« von Carpaccio; einen Degas; eine Anzahl von graphischen Blättern, eine Steindorga aus Südindien und einen sumerischen Kopf. — Nach dem Tode Monets hielt man eine umfassende Gedächtnisausstellung dieses gerade in Boston besonders hochgeschätzten Meisters ab. — Auch Cleveland, dessen Leiter bewußt seine Mittel auf den Erwerb einiger bedeutender Werke beschränkt, statt sie an zahlreiche kleinere zu verschwenden, hat eine Anzahl wertvoller Neuerwerbungen zu melden, so einen sog. »Polnischen Perserteppich«; eine seltene Elfenbeinschnitzerei vom Niederrhein (auf dem Gebiet der Elfenbeinschnitzerei steht dieses Museum jetzt mit an der Spitze); einen spätgotischen flämischen Wandteppich »Perseus und Andromeda« und Gemälde von Greco und Tintoretto. Daß der neue Präsident Mr. John L. Severance in den Fußtapfen des verstorbenen Mr. Wade zu gehen gedenkt, ist aus der Tätigkeit des Museums während des vergangenen Jahres deutlich sichtbar. Der Ankauf eines Odilon Redon spricht für ein erwachtes Interesse an der modernen Kunst.

In dem Jahresbericht des Chicagoer Art Institute spricht Direktor Harshe mit wohlerwogener Offenheit aus, daß, falls dem Museum nicht ein permanenter Fond von 5 Millionen Dollar zur Verfügung gestellt werde, man sich nicht in der Bürgerschaft einbilden könne, ein »großes« Museum zu besitzen. Was der Direktor indes trotz fehlender Mittel erreicht hat, ist bewunderungswürdig; und durch meist ständige Leihgaben ganzer Sammlungen auf den verschiedensten Gebieten ist das Museum in Stand gesetzt seinen Besuchern außerordentliches zu bieten, wenn auch noch empfindliche Lücken offen bleiben. Durch die Helen Birch-Bartlett-Sammlung moderner Franzosen in Verbindung mit der des Mr. Martin A. Ryerson ist das Institute führend auf diesem Gebiete geworden. An wichtigen Ausstellungen sei nur an die gotischer Wandteppiche erinnert. Von

Maurice Sterne — Phillips Memorial Gallery, Washington — Die Schnitter

Neuerwerbungen seien genannt: ein überlebensgroßes Porträt von Moroni; ein Hogarth; eine »Grablegung« der Avignoner Schule; ein griechischer Torso von praxitelischem Typus und eine Weistele. Durch das Vermächtnis Deering kam das Institute in den Besitz des einen von den zwei vollendeten religiösen Bildern von Manet »Christus, von den römischen Kriegern verspottet«. Aus demselben Vermächtnis stammt die Serie von Tiepolos dekorativen Gemälden zu Tassos bekanntem Epos, die die Geschichte des Rinaldo und der Armida schildern. Sie gehörten früher zu der Cartiersammlung und waren ursprünglich für den venezianischen Palast des Grafen Serbelloni gemalt worden. Andere Versionen desselben Themas von Tiepolos eigner Hand sind noch vorhanden, z. B. in Würzburg. Pompeo Molmenti aber gibt den jetzt im Chicagoer Institute befindlichen den Vorzug. Es steht zu hoffen, daß Direktor Harshes erwähnter Aufruf wache Ohren und offne Beutel finden wird.

Einige andere Museen müssen mehr summarisch behandelt werden:

Das Hauptereignis im Pennsylvania Museum in Philadelphia, das einen bedeutenden flämischen Wandteppich der Frührenaissance, eine »Kreuzabnahme« erwarb, war die große Ausstellung persischer Kunstgegenstände, die gleichzeitig mit der Sesquicentennialausstellung in Philadelphia stattfand, und in der u. a. der berühmte Wiener Tierteppich zu sehen war.

In Rochester wurde ein neuer Flügel des Museums eingeweiht und dazu eine bedeutende Ausstellung von Gemälden alter Meister abgehalten, die u. a. eine »Kreuzigung« von Piero dei Franceschi und eine »Madonna mit Kind« von Filippo Lippi aus dem Besitz des Mr. Carl W. Hamilton, New York vorführte.

St Louis meldet als Zuwachs seiner Sammlungen ein Männerporträt von Murillo, das Porträt eines Goldschmieds von van Dyck und drei Porträts der französischen Schule des 16. Jahrhunderts; ebenso ein Porträt in Pastell von Quentin de la Tour; Providence (Rhode Island School of Design), eine Bronzestatuette der Aphrodite, eine ganz hervorragende griechische Arbeit des 2. Jahr-

Marjorie Phillips — Meer und Klippen

Phillips Memorial Gallery, Washington

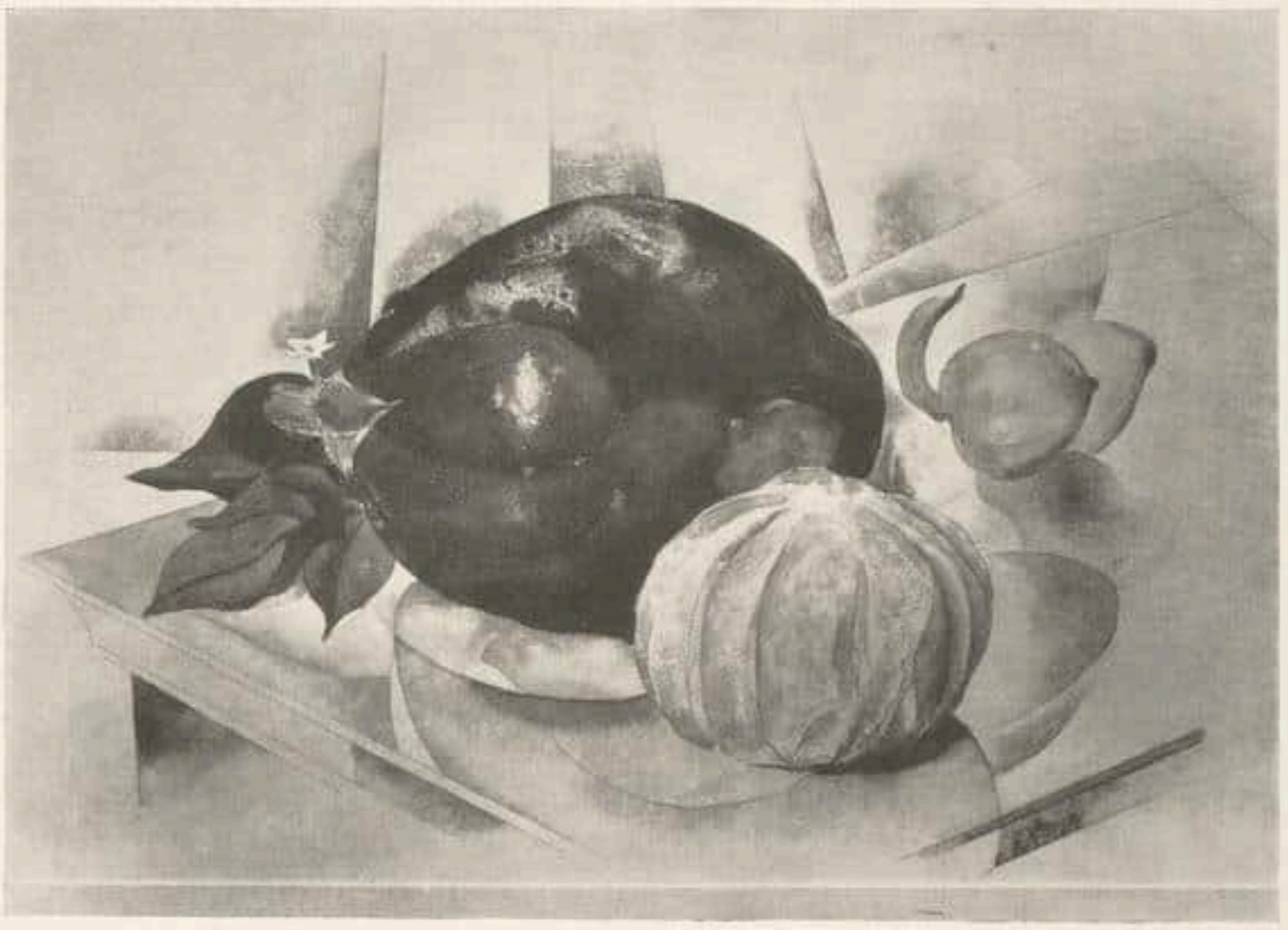
hunderts von wunderbarer Erhaltung, die aus der Sammlung eines russischen Prinzen stammt, dann in Berlin war und später Dr. von Frey in Wien gehörte; Pittsburgh (Carnegie Institute) die Stiftung einer Sammlung von zehn englischen Porträts, die nun den Kern für eine Galerie alter Meister abgeben sollen; Buffalo (Albright Art Gallery), den namentlich für eine Provinzstadt kühnen Erwerb eines der abstrakten Bildwerke Brancusis, eines frühen Cézanne und eines Matisse.

In Toledo trat an die Stelle des verstorbenen Direktors G. W. Stevens Mr. Godwin als Leiter des Museums. Die diesem von dem ebenfalls verstorbenen Mr. Libbey vermachten zwanzig Millionen sind noch nicht freigegeben. Wenn das einmal geschehen ist, steht zu hoffen, daß dieses durch sein enthusiastisches Wirken unter der Stadtbevölkerung, namentlich der Jugend, so wohlverdiente Institut den Ankauf einer Anzahl überragender Kunstwerke aufnehmen wird, ohne die es weniger ein Museum als eine Art Kunstschule darstellt.

Zum Schluß sei nur noch mit wenigen Worten auf die Tätigkeit einiger der führenden Universitäten eingegangen, soweit sie sich auf Kunst und Kunstsammeln erstreckt.

Drei Universitäten vor allem besitzen mit ihnen verbundene Galerien: Harvard in Cambridge das Fogg-Museum, dessen Bedeutung durch das Sammeln hervorragender Werke aller Schulen wie durch die technische Ausbildung von Museumsbeamten nach den verschiedensten Richtungen hin, einschließlich des Restaurierens und der Pflege der Kunstwerke, von Jahr zu Jahr steigt, und das seine vorbildliche Tätigkeit im eben bezogenen neuen, aufs sorgfältigste geplanten Hause unter viel günstigeren Bedingungen wird fortsetzen können; Yale, eine Sammlung italienischer Primitiver, und Princeton, seine Kunstsammlung, die unter Leitung des Professor Mather steht. Letztere hat u. a. ein Gemälde erworben, das den Namen Tizian führt; ein spätgotisches Hochrelief der fran-

zösischen Schule und eine primitive Marmorfigurine aus Creta etwa aus der Zeit zwischen 1500—1300 v. Chr. Yale wurde eine Serie von Wandteppichen mit indochinesischen Szenen von Mr. Ed. Harkness zum Geschenk gemacht, die Vanderbank in England gegen Ende des 17. Jahrhunderts angefertigt hat.
Ein Mitglied der Familie Sachs, die für das Fogg-Museum so viel getan hat und noch tut, hat einen Fond gestiftet, dessen Einkommen dazu benutzt werden soll, kunsthistorische Studien zu fördern und deren Publikation zu erleichtern. Ein Zusammenarbeiten von Harvard und Princeton auf diesem Gebiete in freundlichem Wettbewerb wird in der Stiftungsurkunde als sehr erstrebenswert hingestellt »gegenüber dem zwar erwünschten, aber letztlich doch allzu stark betonten Wettkampf zwischen den zwei Universitäten auf sportlichem Gebiete«. Diese vielleicht ein wenig ironisch gemeinte Gegenüberstellung ist nicht ganz unberechtigt und berührt ganz allgemein einen wunden Punkt im hiesigen Universitätsleben.
Endlich sei noch erwähnt, daß die New York University, die schon seit einigen Jahren ein großes und aktives Interesse für Kunststudien gezeigt hat, ihre Lehrkurse nach dieser Richtung hin bedeutend erweitert hat. U. a. werden Studienfahrten nach Paris, nach London und nach München unternommen, wo Kurse über deutsche Kunst (und auch Musik) abgehalten werden. Colonel Friedsam, der bekannte Sammler, hat zur Ermöglichung dieser für die Teilhaber sehr billigen Kurse einen hohen Beitrag zugesteuert. Unter Leitung des ehemaligen Herausgebers des International Studio, Mr. Guy Eglington, hält dieselbe Universität jetzt »praktische Museumskurse« ab, die die Teilnehmer zur Übernahme von Stellungen als Museumsbeamte vorbereiten sollen. Da von diesen zum guten Teil die Zukunft der amerikanitchen Museen abhängt, sind solche Kurse mit besonderer Freude zu begrüßen.



Charles Demuth — Phillips Memorial Gallery, Washington — Stilleben

Fra Evangelista da Reggio zugeschrieben, um 1480
König David. Aus einem Psalterium
Berlin, Kupferstichkabinett

RUNDSCHAU

DIE MINIATURENAUSSTELLUNG IM BERLINER KUPFERSTICH-KABINETT

Die Kunst der Miniaturen ist von jeher nur eine Kunst für wenige gewesen. Kein Wunder, daß die Miniaturen der mittelalterlichen Handschriften weit weniger bekannt und wissenschaftlich durchforscht sind als etwa die gleichzeitigen Architekturen. Und doch müßte die Geschichte der mittelalterlichen Malerei hauptsächlich auf diesen Bilderhandschriften aufgebaut sein, denn ihr Vorzug vor den viel restaurierten Werken der Wandmalerei und der Tafelmalerei besteht gerade darin, daß sie ihre alte Farbigkeit aufs reinste bewahrt haben. Sie sind also als Quelle für die mittelalterliche Malerei von unschätzbarem Wert.

Das Berliner Kupferstichkabinett zeigt in einer lehrreichen Ausstellung seinen Besitz an Miniaturen. In mehreren Schaukästen ist der Bestand an Bilderhandschriften vom 11. bis 16. Jahrhundert, die als Ganzes nach Berlin gekommen sind, und an den Wänden sind die Einzelblätter, meistens Bilderreste solcher Handschriften nach den Ländern ihrer Entstehung geordnet, ausgestellt.

An Fülle und Reichtum dieses mittelalterlichen Besitzes kann sich Berlin mit den großen Sammlungen wie Paris, London, Rom, Florenz, München und Brüssel nicht messen. Ungünstig ist ferner der Umstand, daß die Berliner Bestände an Miniaturenhandschriften zwischen dem Kupferstichkabinett und der Handschriftenabteilung der Staatsbibliothek geteilt und dadurch viel unübersichtlicher sind als anderwärts. Was das Kupferstichkabinett zeigen kann, ist nicht sehr viel, dafür aber vieles von besonders hoher Qualität.

Die frühesten der ausgestellten Werke gehören der deutschen romanischen Kunst an. Von vollständig erhaltenen Handschriften ist das Evangeliar, das in der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts in Hildesheim entstanden ist (Abb. S. 540) und das Evangeliar aus dem Westfälischen Kloster Abdinghof, ein Werk der rheinischen Kunst des 11. Jahrhunderts zu nennen. Ferner ein Evangelistar, das wahrscheinlich der Sachsenkaiser Heinrich IV. besaß, eine Handschrift, die die Reichenauer Klosterschule in der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts reich mit Miniaturen geschmückt hat. Leider hat das Titelblatt sehr gelitten, so daß man das Gesicht des Königs nicht mehr recht erkennen kann. Unter den weiteren 23 Bildern dieser Handschrift befinden sich meistenteils biblische Szenen. Aus dem 12. und 13. Jahrhundert, die an Denkmälern der Mi-

niaturmalerei besonders reich sind, besitzt das Kupferstichkabinett nichts Wesentliches, wohl aber aus dem 14. Jahrhundert. Das wichtigste Werk ist die sogenannte Hamiltonbibel, die in den zahlreichen, etwas flüchtig ausgeführten Illustrationen an die Figuren in den Gemälden Giottos erinnert. Die Bibel ist von Johannes von Ravenna für Rogiers Vicomte de Touraine in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts geschrieben und mit Bildern aus der von Siena beeinflußten Schule von Neapel geschmückt worden. Derselben Zeit gehört ein Einzelblatt der Englischen Schule an mit der Darstellung des Erzengels Michael im Kampf mit dem Teufel, in der Geschlossenheit der Haltung, der gotischen Kurve, mit der die beiden Figuren umrissen sind und in der geschmackvollen Farbgebung eine der glücklichsten Kompositionen. Von Werken der gotischen Kunst Frankreichs besitzt das Kupferstichkabinett wenigstens eine kostbare Bilderhandschrift, das Schatzbuch der Frauenabtei Origny in der Picardie, ein Werk, das unter Einfluß der von der englischen Schule abhängigen belgischen Miniaturmalerei entstanden ist. Es wurde 1312 im Auftrage der Abtissin Héloise de Conflans begonnen und mit 54 ganzseitigen Bildern aus der Legende der heiligen Benedicta, der Patronin des Klosters, versehen.

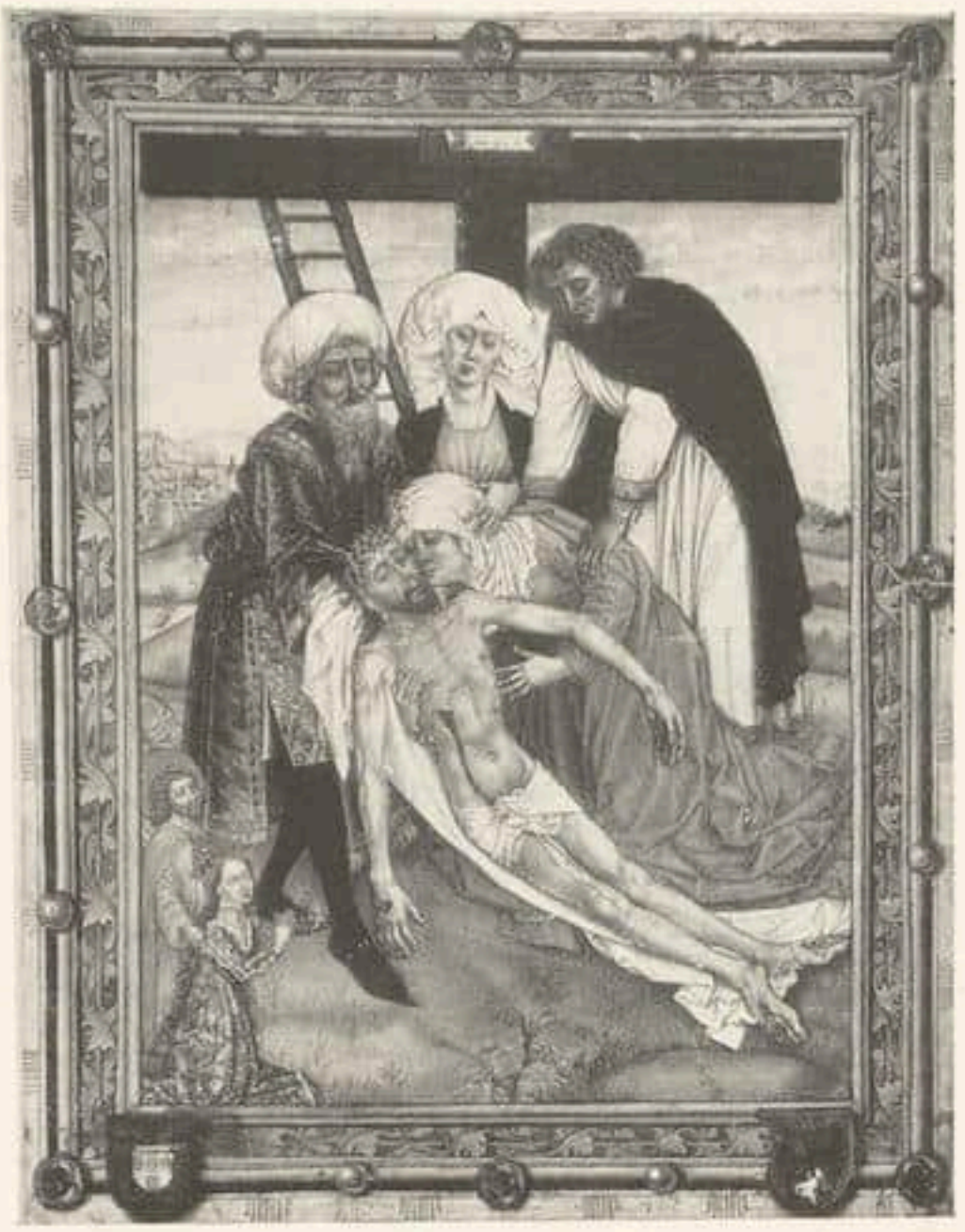
Aus der Zeit des im Beginn des 15. Jahrhunderts sich regenden spätgotischen Realismus stammt die Bibel, die für den Ritter Toggenburg wohl in Konstanz gemalt wurde. Aus dem Kreis der niederländischen Kunst des 15. Jahrhunderts kann das Kupferstichkabinett das Gebetbuch der Maria von Burgund, der Gemahlin Maximilian I., vorführen. Ein Brügger Maler hat das Büchlein nach 1482 am Hofe der burgundischen Fürsten, wo diese aristokratische Buchkunst so sehr gepflegt wurde, mit Bildern und Ranken durch und durch geschmückt. Und aus dem Kreise des Roger van der Weyden stammt das um 1460 entstandene kostbare Einzelblatt mit der Beweinung Christi, mit dem Bildnis der Stifterin Eleonore von Portugal, der Gemahlin des deutschen Kaisers Friedrich III. (Abb.).

Schule von Hildesheim (erste Hälfte 11. Jahrhundert)
Evangelist Markus. Aus einem Evangeliar
Berlin, Kupferstichkabinett

Besonders umfangreich ist die Berliner Sammlung der italienischen Miniaturen, die große Bilder und Initialen des 14. und 15. Jahrhunderts aus Werkstätten in Florenz, Siena, Rom, Ferrara und der Lombardei enthält. Hier seien aus der Fülle nur die stark farbige Darstellung des Drachenkampfes des Ritter Georg, die der Meister der im Vatikan bewahrten Estensischen Bibel um 1450 gemalt hat; der Marientod der Schule von Siena (1. H. 15. Jahrhundert); der König David (?), ein Initialausschnitt aus einem Psalterium der Schule von Ferrara, Fra Evangelista da Reggio zugeschrieben (Abb. S. 539); eine Initiale N aus einem ferraresischen Chorbuch mit der Geburt der Maria, eine Arbeit im Stile des Cosimo Tura wenigstens erwähnt.

Unter den vollständigen Handschriften befindet sich ein römisches Meßbuch, das in der Umrahmung des Titelblattes mit der Darstellung der Kreuzigung das Wappen der Medici trägt und das dem Kardinal Giulio de'Medici gehörte. Es ist eine Hand-

schrift der Schule von Ferrara, vielleicht ein Werk des Miniators Matteo da Milano, der zwischen 1502 und 1512 in Ferrara nachzuweisen ist.
Leider haben die Miniaturenhandschriften — ganze Bücher kommen nur noch wenig auf den Markt — wegen ihrer Seltenheit so hohe Preise, daß ein Ausbau der Sammlung des Kupferstichkabinetts schon seit langem nicht mehr möglich ist. Scharf



Niederländische Schule um 1460. Beweinung Christi
Berlin, Kupferstichkabinett

DER NEUE KURS AM BAUHAUS

Der Personenwechsel am Bauhaus hat in der Öffentlichkeit vielfach die Auslegung erfahren, als sei die Hochschule damit in eine verhängnisvolle Existenzkrise geraten. Nun ist aber die neue Nummer 3/3 der Vierteljahrsschrift „Bauhaus" erschienen, und dieses nicht nur umfangreiche, sondern auch äußerst vielseitige und aktuelle Heft dürfte geeignet sein, die pessimistischen Gerüchte aufs kräftigste zu widerlegen. Als Herausgeber zeichnet der neue Leiter des Bauhauses Hannes Meyer, für die Redaktion ist der, durch eine Reihe von Aufsätzen auch den Lesern des Cicerone bekannte Kunstschriftsteller Ernst Kállai verantwortlich. Aufsätze von Bauhausmeistern wie Josef Albers, Wassily Kandinsky, Paul Klee, Oskar Schlemmer, Joost Schmidt, ein interessantes Interview mit Bauhäuslern und zahlreiche Abbildungen von Schülerarbeiten zeigen, daß das Bauhaus nicht nur weiter besteht, sondern sich in seinen Ideen und Arbeitsmethoden dauernd entwickelt. Als programmatisch für diese Entwicklung können folgende Sätze des Leitartikels gelten: „Wenn das Bauhaus für ein harmonisches Verhältnis zwischen Seele und Verstand, zwischen Kunst und Technik eintritt, so ist nicht etwa die schwärmerische Überflutung der Grenzen im Sinne einer neuen Art von Gesamtkunstwerk gemeint (erste Weimarer Zeit). Ebensowenig ihre konstruktivistische Einengung (zweite Bauhausperiode). Sondern es wird jenseits aller verwickelten oder simplen Einförmigkeit, aller zentralistisch-formalen Zusammentragung vollste Eigengesetzlichkeit und Bewegungsfreiheit der Elemente verlangt. Nur weiteste Lockerung des Stilbegriffs vermag uns sowohl vor Traditionalismus wie vor Modernismus zu bewahren und unsere Formen dem neuen Leben in seiner ganzen Breite, Vielfalt und Macht zu erschließen. Die Grundidee des Bauhauses ist stark genug, um auch in den größten Erweiterungen nicht gestaltlos und ziellos zu werden." (Ernst Kállai: Das Bauhaus lebt!)
Ein Nachrichtenteil unterrichtet u. a. über die Zusammensetzung des Lehrkörpers. Als neue Lehrkräfte werden Hanns Wittwer (Bauabteilung) und Mart Stam-Rotterdam (Gastvorträge über elementares Bauen und Städtebau) genannt. Das Bauhaus hat insgesamt zehn Meister, zwei Ingenieure, drei Dozenten im Nebenamt, zwei Dozenten für Sport und 166 Studierende.
Auch die Bauhaus-Zeitschrift zeigt eine neue Entwicklung. Sie enthält außer dem lokalen Bauhausteil wichtige Beiträge zu den verschiedensten Fragen und Ereignissen moderner Gestaltung, vor allem eine ausführliche Veröffentlichung des preisgekrönten Entwurfes von Hannes Meyer für die Bundesschule des ADGB. in Bernau bei Berlin, mit einem Aufsatz von Adolf Behne und den Erläuterungen des Architekten. P.M.

O. Kokoschka — Exodus (Biskra)

Mit Genehmigung von Paul Cassirer, Berlin
Aus der Kokoschka-Ausstellung der Leicester Gallery in London

PRAG

Nicht wesentliche Kunsttaten sorgen hier zur Zeit für einige Erregung des Kunstlebens, sondern Erlasse von oben. So der der staatlichen Regulierungskommission, Altprag zu einem Denkmalsreservat zu erklären, derart, daß innerhalb der Altstadt nichts, aber auch gar nichts mehr verändert werden darf, daß aller störende Verkehr aus ihr abzuleiten, in ihren Mauern ein beschauliches Museumsleben einzuführen sei. Über die Folgen einer solchen Verordnung, die das Herz einer Dreiviertelmillionenstadt betrifft, haben wir hier nicht zu handeln. Einstweilen wird jedenfalls fröhlich weiter zerstört und abgebrochen unter den schönen Baudenkmälern der Barockstadt. Und der eben der Öffentlichkeit vorgelegte Regulierungsplan sanktioniert es — in krassestem Widerspruch zu obigem Erlaß der gleichen Behörde. — Ein anderer Erlaß verfügte endlich über die Wiederbesetzung der beiden seit Jahren freistehenden deutschen Lehrstühle an der Kunstakademie, über die in der weiteren Öffentlichkeit ein ziemlich unwürdiger Kampf geführt wurde. Als Professor wurde bestellt der einheimische Graphiker Hönig, als zweiter vorgeschlagen der aus Prag stammende, in Berlin lebende Willy Novak, der eben im Rudolfinum eine Kollektion seiner kultivierten Malerei gezeigt hatte. Diese zweite Berufung ist zu begrüßen, da sie der Bedeutung dieser Stellung für die deutsche Kunst im T.S.R. gerecht zu werden verspricht. — Der letzte hier zu referierende Erlaß stammt vom Kultusministerium und verfügt die Aussiedlung der Rudolfinum-Galerie aus ihrem Gebäude, in dem sich seit 1918 das Parlament immer breiter macht. Einige Etagen in einem Mietshaus sollen die unersetzlichen Werte der altböhmischen Malerei, ferner Rembrandt, Rubens, Frans Hals u.a. bergen. Wir möchten uns über diese Art Kulturpolitik erst äußern, wenn eine durch die Empörung der gesamten Öffentlichkeit nahegelegte würdige Erledigung dieser Galeriefrage ausgeschlossen scheint. Angemerkt sei nur, daß der Galerieleiter Dr. Kramař in den Jahren seiner Tätigkeit eine beachtliche Sammlung zusammengebracht hat, die in den gutdisponierten Sälen eines ewigen Provisoriums den Keim zu einer europäischen Galerie bedeuten könnte, falls der Staat dies begreift. (Seit Niederschrift dieses wurde besagte Verordnung zurückgezogen, ein anderer Ausweg wird gesucht.) — Der Kunstpavillon auf der allstaatlichen Jubiläumskulturausstellung in Brünn zeigt, soweit sich aus der Massenanhäufung etwas er-

O. Kokoschka — Montblanc

Mit Genehmigung von Paul Cassirer, Berlin
Aus der Kokoschka-Ausstellung der Leicester Gallery in London

schließen läßt, das gewohnte Bild tschechoslowakischer Kunst der Gegenwart. Da innerhalb der deutschen Abteilung nur im Lande lebende Künstler berücksichtigt wurden, hat man in den Räumen des Brünner Kunstvereins eine Parallelausstellung „Sudetendeutsche Kunst" veranstaltet, die das Schwergewicht dieser Kunst an Hand ihrer im Ausland lebenden Jünger dartun soll. O. S.

*

SCHWEIZER AUSSTELLUNGEN

Buchser in Solothurn / Amiet und Buri in Bern / Innerschweizerische Bildniskunst in Luzern / Schweizerische Landschaftsmalerei in Basel.

Das Jahr 1928 nimmt in den Annalen des schweizerischen Ausstellungsbetriebes eine singuläre Stellung ein; es ist ein eigentliches Jubiläumsjahr. Nicht weniger als drei Gedächtnisausstellungen sind für diesen Sommer fällig geworden, dazu wird im Herbst in Zürich noch eine vierte, für Rudolf Koller, kommen. Und während in Solothurn und Bern Frank Buchser (1828 bis 1890), Max Buri (1868 bis 1915) und Kuno Amiet (geb. 1868) mit umfassenden Retrospektiven gefeiert werden, im Zürcher Kunsthaus der Schweizerische Salon bisher ungekannte Besucherzahlen aufzuweisen hat, hat Basel diesen künstlerischen Veranstaltungen der Ost- und Zentralschweiz mit einer großzügig und umfassend durchgeführten Überschau über das Werk Paul Gauguins (1848 bis 1903) eine Ausstellung von wahrhaft internationaler Bedeutung zugefügt[1]. Luzern endlich, dessen künstlerische Bemühungen in den letzten Jahren ab und zu von sich reden machten, schließt sich mit einer der Innerschweizerischen Bildniskunst um die Wende des 18. und 19. Jahrhunderts gewidmeten Schau an, bei der außer manchem nur lokalhistorisch Interessantem auch vieles rein künstlerisch Ersprießliche abfällt.

Die große Buchser-Gedächtnisausstellung im Kunstmuseum in Solothurn ist vom eidgenössischen Departement des Innern veranstaltet worden. Abgesehen von dem mit einer Ahnungslosigkeit ohnegleichen abgefaßten Katalog, der des herrlichen Materials einfach unwürdig ist, bedeutet diese Schau auf der ganzen Linie ein Gelingen. Die Bewunderung für die alten Meister, die Buchser zeitlebens hegte, hat bei ihm das kühne Beschreiten neuer Wege des malerischen Ausdrucks keineswegs ausgeschlossen, weil die eigene,

[1] Vgl. Cicerone, Heft 15.

O. Kokoschka — Zwei Afrikanerinnen

Mit Genehmigung von Paul Cassirer, Berlin

Aus der Kokoschka-Ausstellung der Leicester Gallery in London

von aller Schablone und allem Schema unbeirrte Anschauung und Erfassung der Wirklichkeit immer wieder den Sieg über alle traditionelle Verehrung davontrug. In dieser Hinsicht ist Buchser einer der selbständigsten Maler gewesen — und diese Selbständigkeit wird ihm auch innerhalb der europäischen Malerei einen verdienten Platz sichern. (Wäre er in Frankreich geboren, er hätte nicht mehr darauf zu warten!) Allerdings, die neuen Errungenschaften mit konsequenter Logik auszubauen fiel dem unsteten Künstleraventurier nicht ein. Aber bei alledem bleibt Buchser als Mensch wie als Künstler immer er selbst und immer Schweizer, mag er sich bisweilen noch so sehr in der Rolle des Kosmopoliten und Hidalgo gefallen. —

Kuno Amiet, der im März dieses Jahres ein Sechziger[1] geworden ist, hat das Bernische Kunstmuseum eine Jubiläumsausstellung gerüstet, die leider nur quantitativ das geworden ist, was sie bei sorgfältiger Sichtung des Werkes auch qualitativ hätte werden müssen. Da man sich aber einer geradezu katastrophalen Ausführlichkeit befließ, konnte nicht ausbleiben, daß die Seiten der Künstlerschaft Amiets überbetont wurden, die absolut keine Stärken sind. Tatsächlich liegt die Stärke dieser Kunst nicht im Geistig-Seelischen, sondern im Optischen — indes keineswegs in dem Maße, wie es die Berner Ausstellung wahr haben will. Wenn man sich auch immer wieder hingerissen fühlt von dem eminenten Maltemperament Amiets, so wird man doch letzten Endes den Werken den Vorzug geben, in denen geistig-seelischer Gehalt und malerische Form sich die Wage halten. Und solche gibt es in allen Schaffensperioden dieses ungemein lebendigen und wandlungsfähigen und beweglichen Meisters, der bezeichnenderweise ein Schüler Frank Buchsers gewesen ist. Man verläßt die Ausstellung mit der Überzeugung, daß jene Periode, wo Amiet unter dem frischen Eindruck der Kunst Ferdinand Hodlers gestanden hat, wohl die reifsten und saftigsten Früchte gezeitigt hat.

Anders als Amiet wäre Max Buri, der Berner, nach dem Tode Ferdinand Hodlers zum Führer der schweizerischen Kunst prädestiniert gewesen, hätte nicht ein vorzeitiger Tod ihn vor dem großen Meister dahingerafft. Ein Altersgenosse Amiets, wäre Buri in diesem Jahre ebenfalls ein Sechziger geworden; indes hätte man den Lebenden nicht schöner ehren können, als jetzt durch die Gedächtnis-

[1] Vgl. Cicerone. Heft 7. 1928.

G. A. Pellegrini — Rebekka am Brunnen. Lwd. 126×105 cm

Neuerwerbung der städtischen Kunstsammlung Düsseldorf aus der Galerie Dr. Gottschewski / Dr. Schäffer-Berlin

ausstellung in der Berner Kunsthalle den Toten. Die Kraft der künstlerischen Substanz, die in dem Gesamtwerke — das letzten Endes doch nur ein grandioser Torso blieb — lebt, ist eminent; sie hätte gereicht, eine ganz neue, spezifisch schweizerische Volkskunst zu tragen, so sehr war sie im Urwüchsig-Volkshaften verwurzelt. Trotz hoher malerischer Kultur — er war nicht vergeblich Schüler von Schider und von Albert von Keller — sind bei ihm Form und Farbe drastisch bis zur letzten Möglichkeit. Aber gerade diese Eigenschaften geben seinem Werk eine Klarheit und Durchsichtigkeit, die es in die nächste Nähe Hodlers rücken — Hodlers, den Buri so sehr verehrte, ohne je in künstlerische Abhängigkeit oder Nachahmerei zu verfallen. — Die Ausstellung veranschaulicht auf eindrucksvolle Weise den Weg, den der ungemein selbstkritische Maler zu gehen hatte, bis er sich von der Münchner Tradition losgelöst und sich zur vollkommenen künstlerischen Ausprägung seines Schweizertums durchgerungen hatte. Die anderthalb Jahrzehnte, die seit dem Tode Buris vergangen sind, haben seinem Werke nichts von der hinreißenden Lebendigkeit genommen.

Die Ausstellung Innerschweizerischer Bildniskunst im 18. und beginnenden 19. Jahrhundert im Musegg-Museum in Luzern umfaßt im wesentlichen Werke von Joh.

Olaf Gulbranson — Ibsen und Chaplin

Ausstellung der Modernen Galerie A. Wertheim, Berlin

Melchior Wyrsch (1732 bis 1798) und dessen Schüler Josef Reinhard (1749 bis 1829) und Felix Maria Diogg (1764 bis 1834). Während Wyrsch und Diogg auch im Auslande, namentlich in Frankreich, wo sie ihre künstlerische Schulung empfingen, als Bildnismaler unbestrittenes Ansehen genießen, ist Reinhard bisher wohl als Trachtenmaler, indes kaum je in seiner ganz ursprünglichen Anlage als Porträtist, zur Anschauung gelangt. Es ist ein besonderes Verdienst der Luzerner Schau, diese Seite seiner Kunstübung in ihren Zusammenhängen einmal aufgezeigt zu haben. Dadurch, daß neben diesem Meistertrio eine ganze Schar von Kleinmeistern des Bildnisfaches herangezogen wurde, beleuchtet diese Bildnisschau erstmals ein Gebiet der schweizerischen Kunstgeschichte, das bisher sehr zu Unrecht ein Stiefkind der Forschung gewesen ist.

Wenn hier von diesen spezifisch schweizerischen Kunstdingen die Rede ist, verdient auch die an Umfang zwar bescheidenere, aber nicht minder reizvolle Ausstellung schweizerischer Landschaftskunst des 19. Jahrhunderts im Kunsthaus Pro Arte in Basel erwähnt zu werden, die einerseits um Werke von Alexandre Calame (1810 bis 1864) eine Reihe von charakteristischen Arbeiten von Genfer Malern gruppiert, die zu diesem Meister in unmittelbarer Beziehung gestanden, anderseits zwei Generationen von Luzerner Landschaftsmalern, darunter Jakob und Xaver Schwegler aufzeigt und derart die beiden Pole schweizerischer Landschaftskunst im 19. Jahrhundert anschaulich macht. Während damals die Luzerner noch ganz in der klassizistischen Kompositions- und Malweise befangen waren, weht bei den Genfern, namentlich bei Castan, der frische Wind von Barbizon. — Im ganzen genommen gibt auch diese Schau ein Kapitel schweizerischer Malerei in dankenswert anregender Form.

W. R.

DIE MODERNE GALERIE A. WERTHEIM, BERLIN

Der Versuch, innerhalb des großstädtischen Warenhauses der lebendigen Kunst eine Stelle zu gewähren, erscheint recht beachtenswert. Es kommt heute sehr darauf an, dem Schaffen zur Berührung auch mit demjenigen Publi-

Karl Blechen — Von hohen Bäumen umstandener Platz vor einem Kloster
Getuschte Federzeichnung. 25×28 cm
Aus der Sammlung Brose. Versteigerung bei Hollstein & Puppel, Berlin W 15, Ende Oktober 1928

kum zu verhelfen, das nicht von vornherein interessiert ist und sich aus Kunstzeitschriften und Ausstellungen zu orientieren pflegt. Die Krise der bildenden Künste ist gewiß keine Leistungskrise, sondern eine Resonanzkrise. In einer Zeit ausgeprägt optischer Empfänglichkeit fehlt der Malerei und Skulptur seltsamerweise alle breitere Anteilnahme. So ist jedes Unternehmen zu begrüßen, das geeignet erscheint, Begegnungen von neuem Bild und unvoreingenommenen Menschen herbeizuführen. Es wird sich erweisen, ob man bei Wertheim die Aufgabe recht versteht. Unter dem etwas literarisch pointierten Titel „Romantik und Kritik" sind zunächst einige jener schnurrigen Bildchen von Joachim Ringelnatz mit karikaturistischen Blättern von Gulbranson, dem Simplizissimus-Kollegen und Ringelnatz-Illustrator Arnold und dem Dänen Hansen vereinigt worden, ferner etwas Plastik, ein intimer Ringelnatz-Kopf von E. Ullmann darunter, und etliche grünversponnene, ihren recht eigenen Traum webende kleine Landschaften von dem Münchner Otto Coester. Es ist ein ganz frischer und ansprechender Einsatz. Man sollte sich künftig getrost an die Unabgestempelten halten, nur immer Bedacht darauf nehmen, stofflich fesselnde Bilder zu gewinnen. Noch ist diese moderne Galerie zu weit außerhalb des Warenhausgetriebes angesiedelt, in leidiger Nachbarschaft des äußerste Unkunst verschleißenden Bilderlagers zudem. Da müßte sie fort und mitten hinein zwischen Wäsche und Konfektion, wo alle Leute durchkommen. Ein seitab gelegener vornehmer Salon, den nur die Kunstfreunde aufsuchen, wäre zur Unfruchtbarkeit verurteilt. Die moderne Bilderschau im Kaufhaus darf kein romantischer Winkel sein, soll sich vielmehr attraktiv einschalten in die Revue der Waren und den Strom des Konsums.

Ein reichhaltiges graphisches Kabinett mit alten Kupferstichen, Holzschnitten und Radierungen (Dürer, Rembrandt, L. van Leyden, Hogarth u. a.) und ein Antiquariat mit Werken der alten Buchdruckkunst sind angegliedert.

Wolfradt

Karl Blechen. Blick vom Posilipp auf den Golf von Neapel. Ölstudie
9×11 cm
Aus der Sammlung Brose. Versteigerung bei Hollstein & Puppel, Berlin W 15, Ende Oktober 1928

PERSONALIA

FRITZ STAHL †

Am 8. August ist an einem Herzschlag vierundsechzigjährig Fritz Stahl gestorben, der während dreißig Jahren von weithin sichtbarer Warte aus die Kunstkritik des Berliner Tageblatts geführt und seiner Mitwelt ein paar sehr kluge Bücher geschenkt hat. Das über Paris ist erst kürzlich an dieser Stelle gewürdigt worden, sein „Weg zur Kunst" fand im letzten Jahrgang dieser Zeitschrift die verdiente Anerkennung, ein Buch über Rom wird als letztes Vermächtnis dieses warmblütigen Menschen im November erscheinen. Noch auf viele Bände wäre hinzuweisen, zumal auf ein halbes Dutzend Bücher, in denen er über Architekten und Probleme der Baukunst geschrieben, die von jeher sein besonderes Steckenpferd gewesen ist. Aber was bedeuten diese Einzelheiten gegenüber dem Ganzen der Leistung, gegenüber der Persönlichkeit, die immer im Kampf um die letzten Wahrheiten unbestechlich ihren Weg ging und der eine geradezu vorbildliche Art schöpferischer Kritik gedankt wurde. Daher ist eine Erscheinung wie diese aus dem Geistesleben der letzten Jahrzehnte überhaupt nicht wegzudenken und man versteht, daß die Trauer um den Verlust eines solchen Mannes auch die ergreift, die um kunstpolitischer Dinge willen vorübergehend einmal seine Gegner waren und die in Einzelfragen oft anderer Ansicht sein mußten.

Biermann

Professor Boris Vladimirovič Farmakovskij (geb. 1870), der bedeutende russische Kunsthistoriker und Archäologe, ist am 30. Juli in Leningrad verschieden. F. war Mitglied der ehemaligen Kaiserlich Archäologischen Kommission und Schriftführer der aus der letztgenannten hervorgegangenen „Akademie der Geschichte materieller Kultur in Leningrad". Sein Hauptwerk waren die jahrzehntelang planmäßig geführten Ausgrabungen der einst blühenden griechischen Kolonie Olvia in Südrußland; wie denn überhaupt das Problem der Verknüpfung antiker, orientaler und skythischer Kunst im Mittelpunkte seiner kunstwissenschaftlichen Interessen stand. Außer zahlreichen Berichten über die Olviaer und sonstige Ausgrabungen, hinterläßt Farmakovskij u.a. sein umfassendes Werk über die „Attische Vasenmalerei" (1902), eine Arbeit über das „Künstlerische Ideal des demakratischen Athens". P.E.

Die italienische Staatsregierung hat den Münchner Kunsthistoriker Dr. Luitpold Dussler zum Ehrenmitglied der Reale Accademia di San Luca in Rom ernannt.

Lombardischer, vielleicht cremonesischer Maler vom Anfange des 16. Jahrhunderts
Drei Tafeln eines Altarwerkes / Museum, Neapel

BRAMANTINO

ERÖRTERUNGEN UND ZUSÄTZE

VON WILHELM SUIDA

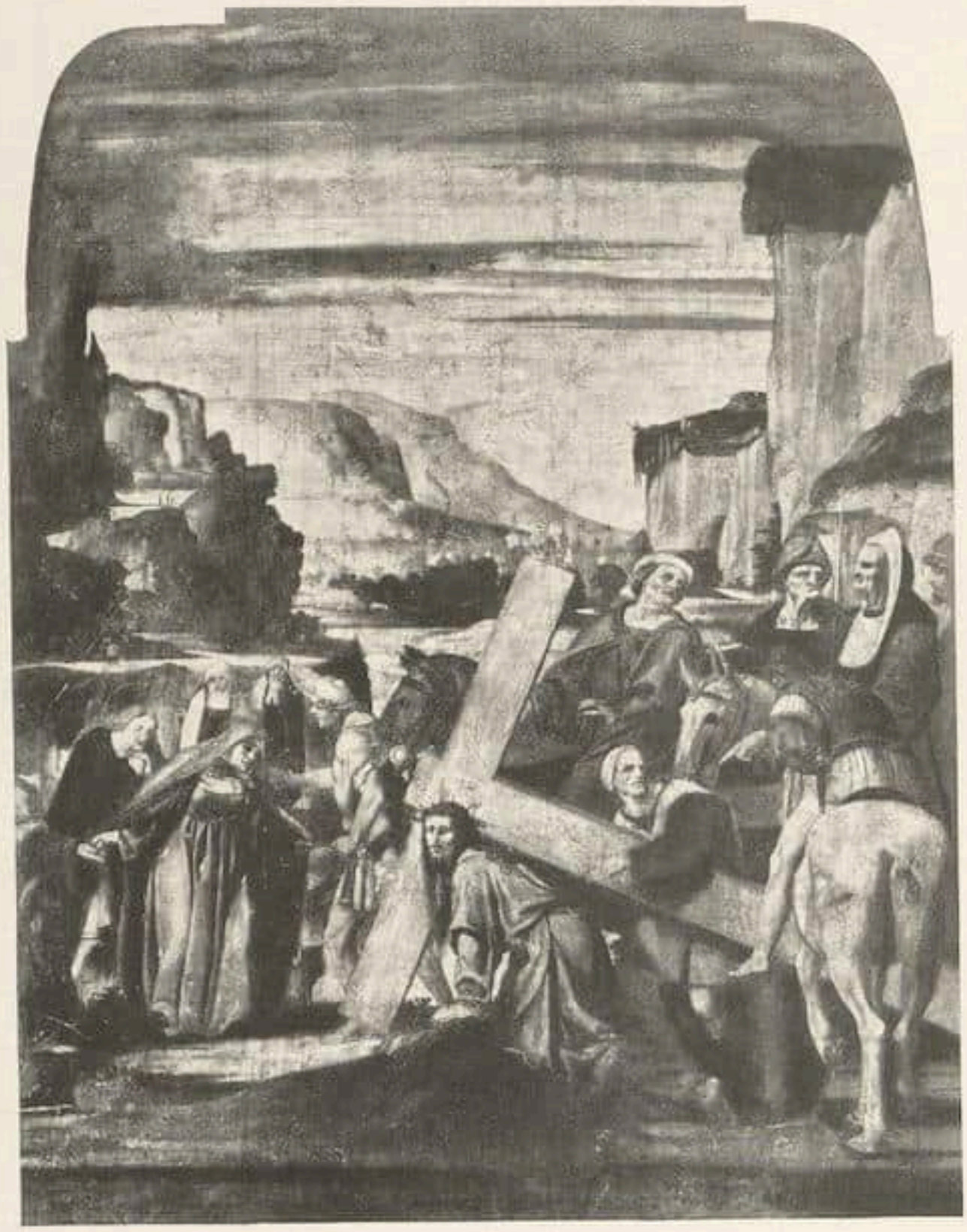
Persönlichkeit und Werk des Bartolommeo Suardi habe ich vor Jahren aus den geringen Anhaltspunkten, die wir besitzen, zu rekonstruieren versucht[1]. Die, wie es scheint, dem heutigen Geschmack am leichtesten zugänglichen Früh werke des Künstlers glaubte ich aus manchen Wahrscheinlichkeitsgründen, wenn auch ohne direkten Beweis, dem letzten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts, der Zeit des mutmaßlichen Zusammenarbeitens Suardis mit Bramante in Mailand, zuschreiben zu dürfen. Die Auseinandersetzung eines jüngeren genialen Künstlers mit den Werken eines älteren, gewaltigen, zu dem er sich, obwohl seiner seelischen Grundanlage nach völlig verschieden, in geheimnisvoll faszinierender Weise hingezogen fühlt, bietet ein in der Geschichte der Künste vielleicht einzigartiges Schauspiel.

Soweit ich sehe, könnten von den uns heute bekannten Daten nur die Malereien der Kuppelzwickel in der Capella Carafa in S. Domenico Maggiore zu Neapel, deren Entstehung nicht vor 1511 liegt, meine Chronologie in Frage stellen. Diese von G. Fiocco[2] zuerst bekannt gemachten und dem Bramantino zugeschriebenen Malereien haben gewiß auf den ersten Blick manche Ähnlichkeit mit den früheren Arbeiten des Bramantino. Eine nähere Untersuchung aber macht es mir, nachdem ich sämtliche in Betracht kommenden Originale wiederholt gesehen habe, unmöglich, meinem verehrten Freunde in der Zuschreibung dieser Gemälde an Bramantino beizustimmen. Ich kann weder dessen persönliche seelische Eigenart noch seine Gesichtstypen, seine Bildung der Hände, seine Haarbehandlung, seine Faltengebung, endlich sein Kolorit in diesen Wandgemälden wiederfinden. Aber noch mehr: ich glaube die gesonderte Persönlich-

[1] Jahrbuch der Kunstsammlungen des AH. Kaiserhauses Wien, XXV u. XXVI. 1904/1907.
[2] L'Arte 1914, ebenso A. Venturi, Storia dell'Arte Italiana, VII. 4. Milano 1915.

Lombardischer, vielleicht cremonesischer Maler um 1511
Prophetenhalbfigur. Fresko in einem Kuppelzwickel
der Capella Carafa in S. Domenico Maggiore, Neapel

keit dieses Malers der Propheten der Capella Carafa noch in mehreren anderen in Neapel erhaltenen Bildern feststellen zu können. Es sind dies das dreiteilige Altarbild im Museum von Neapel mit der Darstellung der Heimsuchung Mariä im Mittelfelde, der Anbetung des Christkindes und der Anbetung der Könige auf den Flügeln, zu welchem die heute davon abgetrennte Predella mit den Darstellungen des zwölfjährigen Christus im Tempel, der Taufe Christi und der Beweinung Christi gehört. A. De Rinaldis hat ganz richtig beobachtet, daß mit diesem Altar auf das genaueste die große Tafel der Kreuztragung Christi in S. Domenico Maggiore in Neapel zusammenhängt. In dem Altar der Galerie stehen Reminiszenzen an Bramantino sowie auch an ältere lombardische Maler noch ziemlich unvermittelt neben ausgesprochen leonardesken, zumeist karikaturhaft verzerrten Köpfen. Die Kreuztragung, vermutlich das späteste der genannten Werke, zeigt die Art des Künstlers am ausgeglichensten und gibt von dessen Talent den vorteilhaftesten Begriff. In seiner lombardischen Heimat hat dieser Mann noch Spuren seines Wirkens in Cremona hinterlassen. Das Museum dieser Stadt bewahrt vier Tafeln eines ehemals wohl recht umfangreichen Altarwerkes, darstellend Anbetung des Christkindes durch Maria



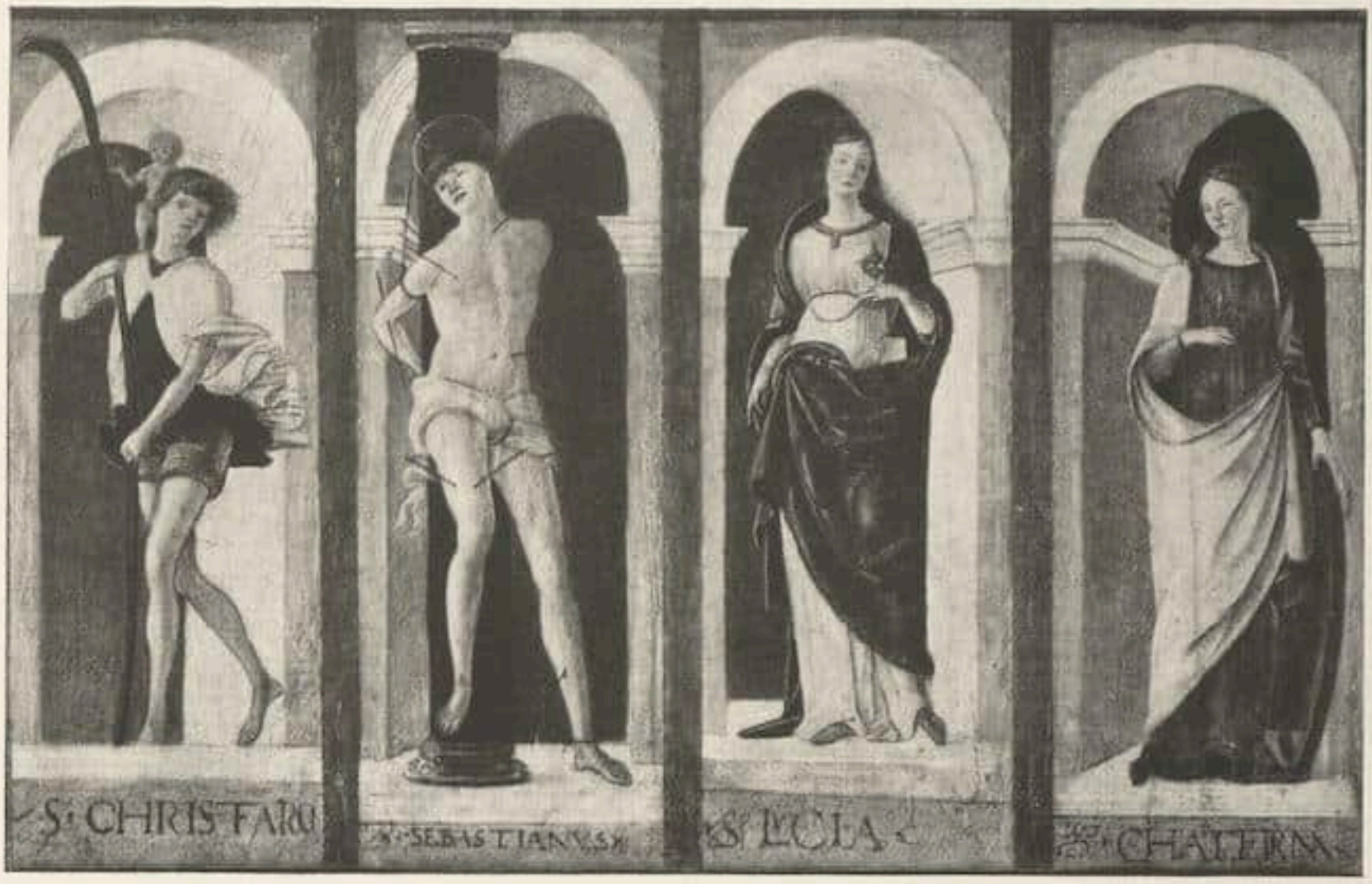
Lombardischer, vielleicht cremonesischer Maler vom Anfange des 16. Jahrhunderts

Kreuztragung Christi

S. Domenico Maggiore, Neapel

und Joseph, sitzenden Schmerzensmann, die hl. Jacobus und Philippus. Den Namen dieses vielleicht cremonesischen und insbesondere in Neapel tätigen Malers kennen wir vorläufig nicht. Daß er mit Bramantino nicht identifiziert werden kann, bedarf keiner Erörterung mehr. Lombardische Maler sind seit Leonardo da Besozzo (Fresken in S. Giovanni a Carbonara) mehrfach nach Neapel gekommen. So z. B. auch ein Prothasius de Chribellis Mediolanensis, auf dessen signierte und von 1498 und 1504 datierte Gemälde in und bei Neapel mich A. De Rinaldis aufmerksam gemacht hat.

Nach den derben Klängen dieser neapolitanischen Malereien tönt es uns wie von Äolsharfen aus den geistreich sensitiven Gebilden entgegen, die wirklich Bramantinos Hand geschaffen. Daß zur Klärung und endgültigen Bereinigung der Frage gerade die Jugendwerke Suardis besondere Wichtigkeit haben, ist schon aus dem früher Gesagten zu entnehmen. Und so mag die Aufmerksamkeit zu-



Bramantino — Vier Heiligenfiguren aus dem Rahmenwerk eines Altars
Privatbesitz, Italien

nächst auf acht kleine Täfelchen in italienischem Privatbesitz gelenkt werden, von R. Longhi richtig als Werke Bramantinos erkannt, deren ursprüngliche Verwendung wohl nur als Schmuck des Rahmens eines größeren Altarwerkes gedacht werden kann. Der Umstand, daß alle Architekturen auf einen Augenpunkt konstruiert sind, und dadurch deutlich gemacht wird, daß je zwei der unter Torbogen gestellten Figuren einander paarweise entsprechen, läßt darauf schließen, daß die kleinen Tafeln ursprünglich zu je vier übereinander in die seitlichen Pfosten eines Altarrahmens eingelassen waren. Von unten beginnend sah man die hl. Katharina und Lucia, Sebastian und Rochus, Nikolaus von Tolentino und Vincentius, Julianus und Christophorus. Diese heute zu je vier in einen Rahmen gefaßten kostbaren Täfelchen sind die bisher einzigen Spuren von der Existenz eines vermutlich ziemlich umfangreichen Altarwerkes aus Bramantinos frühen Jahren, eher vor als nach 1490. Die hageren Figuren mit kleinen Köpfen, die kleinen vornehmen, feinfühligen Hände, die sehr eigenartigen und für Bramantino charakteristischen feinen Gesichtstypen, kennen wir vor allem aus der Anbetung des Christkindes in der Ambrosiana. Wie dieses Gemälde, so weisen auch die acht kleinen Heiligenbilder Beziehungen zur gleichzeitigen lombardischen Plastik, besonders Amadeo, sowie auch unleugbare, aber schwer erklärbare Zusammenhänge mit ferraresischer Malerei, besonders Ercole de'Roberti, auf. Unsere Kenntnis der frühen Phase des geistreichsten aller lombardischen Maler wird durch die kleinen Tafeln wesentlich bereichert.

In ganz andere Zusammenhänge führt ein Gemälde des hl. Sebastian, das ich hier als Werk des interessanten Mailänders bekannt zu machen Gelegen-

Bramantino — Vier Heiligenfiguren aus dem Rahmenwerk eines Altars
Privatbesitz, Italien

heit habe, dessen Hand auch G. Fiocco, G. Gronau, R. Longhi, M. Salmi, A. Venturi u. a. in dem Bilde erkannten.

Es gibt wohl kaum ein Bild, welches den Beinamen des Bartolommeo Suardi »Bramantino« so sehr rechtfertigt, wie die Halbfigur des hl. Sebastian, die sich ehemals in der Galerie Aldobrandini in Rom befand, wo sie nach alter Inventarnotiz als Nr. 149 »di Giorgione« geführt wurde. Der Körper des jugendlichen Heiligen, die auf den Rücken gebundenen Arme entsprechen im Kontur so ziemlich der Halbfigur Christi, die aus der Certosa von Chiaravalle in die Brera übertragen worden ist. Diese äußere Ähnlichkeit verbindet sich mit einem, in diesem Maße beispiellosen inneren Gegensatz: Der Christus Bramantes ist ganz Kraft, plastische Wucht und männlich herbe Größe; der Sebastian Bramantinos ganz sensitive Zartheit, flaumig weiche Epidermis, die Leiden des knabenhaften Körpers überwindende seelische Fassung. Es genügt fast, diese beiden Gemälde nebeneinander zu stellen, um die unüberbrückbare Verschiedenheit und geheimnisvolle innere Verkettung der beiden großen Meister Bramante und Bramantino kennenzulernen.

Der Körper ist mit unsagbar feinen Nuancen zarter grauer und bräunlicher Schatten aufs reichlichste durchgebildet. Eine Feinheit und ein Reichtum, für die nur ein Meister unserem Bramantino die Augen geöffnet haben kann, Leonardo da Vinci. Das Antlitz Sebastians in der Verkürzung, in den rötlichen Reflexen, all den reichen Halbtönen, ohne grelles Licht und ohne tiefe Schatten, gemahnt an Bramantinos von unten beleuchtete Madonna mit den beiden Engeln, das Fresko der Brera. Von dem Lendentuch ist nur ein ganz kleines Eck zu sehen und doch ist die Art der Faltengebung fast wie eine Signatur

Bramantino. Figurenstudie. Kreidezeichnung
Akademie, Venedig

des Künstlers. Der helle weiche Jünglingskörper ist gegen tiefes Grün von Bäumen und Büschen gestellt. Eine Landschaftsszenerie, die, ohne aus dem Geleise Bramantinos abzuweichen, doch eine Überraschung gewährt, denn kein einziges seiner uns sonst bekannten Bilder weist solchen Reichtum an üppiger Vegetation auf.

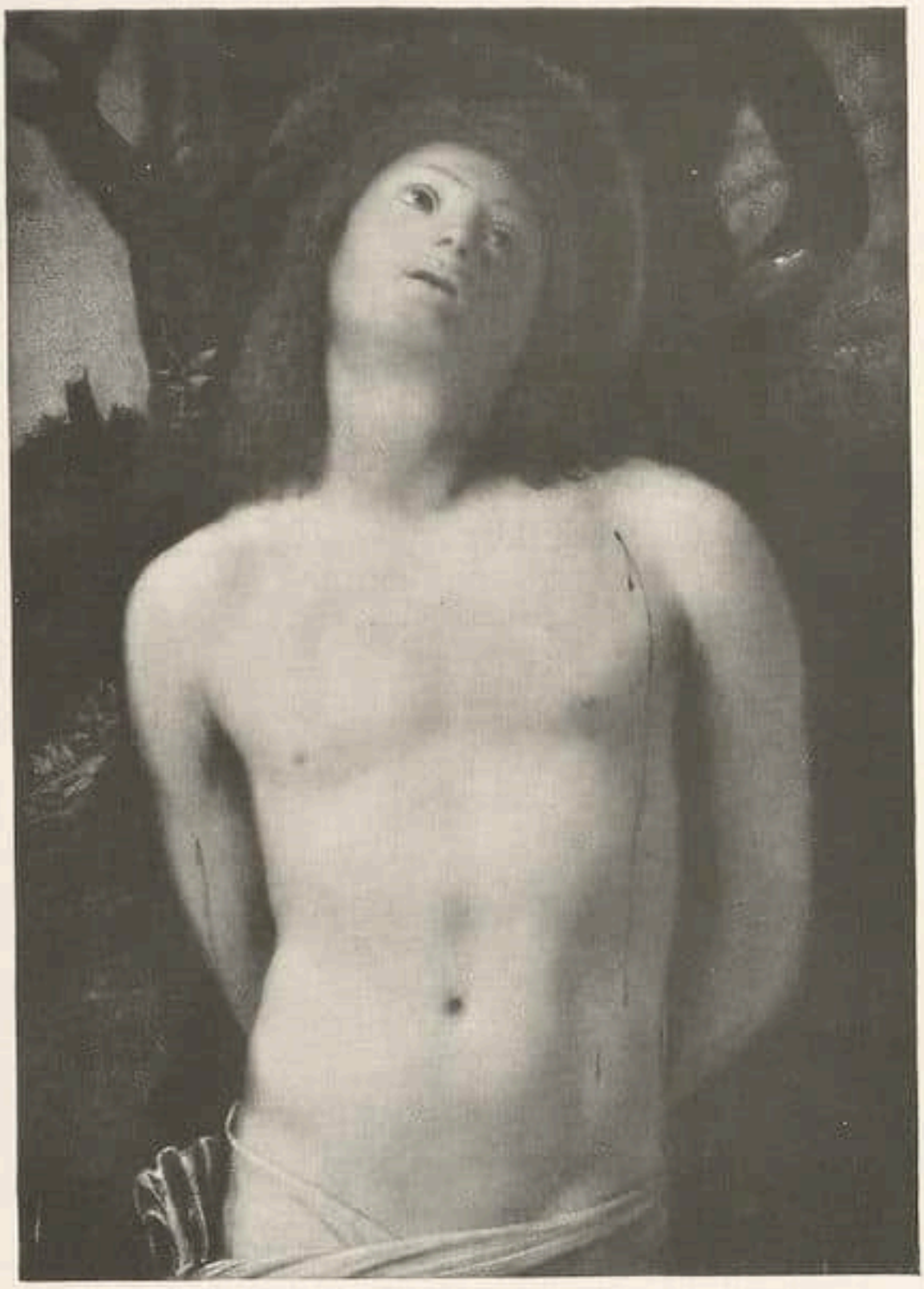
Wie für nahezu alle anderen Werke dieses auserlesenen Künstlers, so fehlt auch für dieses jeder äußere Anhalt der Datierung. Den herben Jugendwerken gegenüber fällt seine malerische Vollendung und Weichheit auf; neben den Spätwerken mit den weichen Übergängen und dem Auflösen aller Konturen erscheint der hl. Sebastian doch noch streng und bestimmt. Es liegt die Versuchung nahe, aus dem Umstande, daß sich die Halbfigur Sebastians in einer großen römischen Sammlung befand, die Folgerung abzuleiten, das Gemälde sei während des uns dokumentarisch bezeugten Aufenthaltes Bramantinos in Rom 1508 entstanden. Der Möglichkeit einer solchen Datierung widerspricht der Charakter des Bildes keineswegs, es kann sich aber hier selbstverständlich nur um eine Vermutung, um eine Möglichkeit handeln. Wie dies auch immer sei, die Halbfigur Sebastians ist eine der interessantesten und aufschlußreichsten Schöpfungen des genialen lombardischen Meisters[1].

Zu der nicht sehr großen Zahl von Zeichnungen Bramantinos, die ich früher schon bekannt machen konnte, habe ich im Laufe der Jahre seit Abfassung meiner größeren Arbeit[2] über den Meister noch einige wenige sichere Blätter dazu gefunden.

1. In der Venezianischen Akademie die prachtvolle Kreidezeichnung mit weißer

[1] Aller Wahrscheinlichkeit nach bezieht sich auf das besprochene Bild Bramantinos die Notiz bei Carlo Ridolfi, le maraviglie dell'Arte, vita di Giorgione: »Il Signor Prencipe Aldobrandino in Roma à una Figura del detto santo (Sebastiano) a mezzo coscia«. Ausgabe von D. Freiherr v. Hadeln, Grote-Verlag, Berlin 1914, Bd. I, S. 105.

[2] Vgl. meine oben zitierten Abhandlungen. Den Frühwerken reiht sich eine Zeichnung der Madonna mit Heiligen an, die aus dem Besitze von Mr. Fairfax Murray in die Sammlung Pierpont Morgan gelangt ist.



Bramantino — Hl. Sebastian

Ehemals Pal. Aldobrandini, Rom

Höhung auf bläulichgrauem Papier einer großdrapierten, bärtigen Profilfigur in Schrittstellung nach rechts mit einem Gefäß in Händen. »Man de Bramantino« steht in alter Schrift am unteren Rande des Blattes, welches mit der Sammlung Giuseppe Bossi aus Mailand nach Venedig kam[1]. Nach Analogie zu den Gestalten mit den großen Vasen auf der Anbetung der Könige in der National Gallery in London (Layard Bequest) könnte auch die Zeichnung in Venedig zu einer Anbetung der Könige gehören. Als Zeit der Entstehung wäre um 1520 anzunehmen. Die Ähnlichkeit mit dem Joseph auf der Flucht nach Ägypten in Locarno ist nicht zu übersehen.

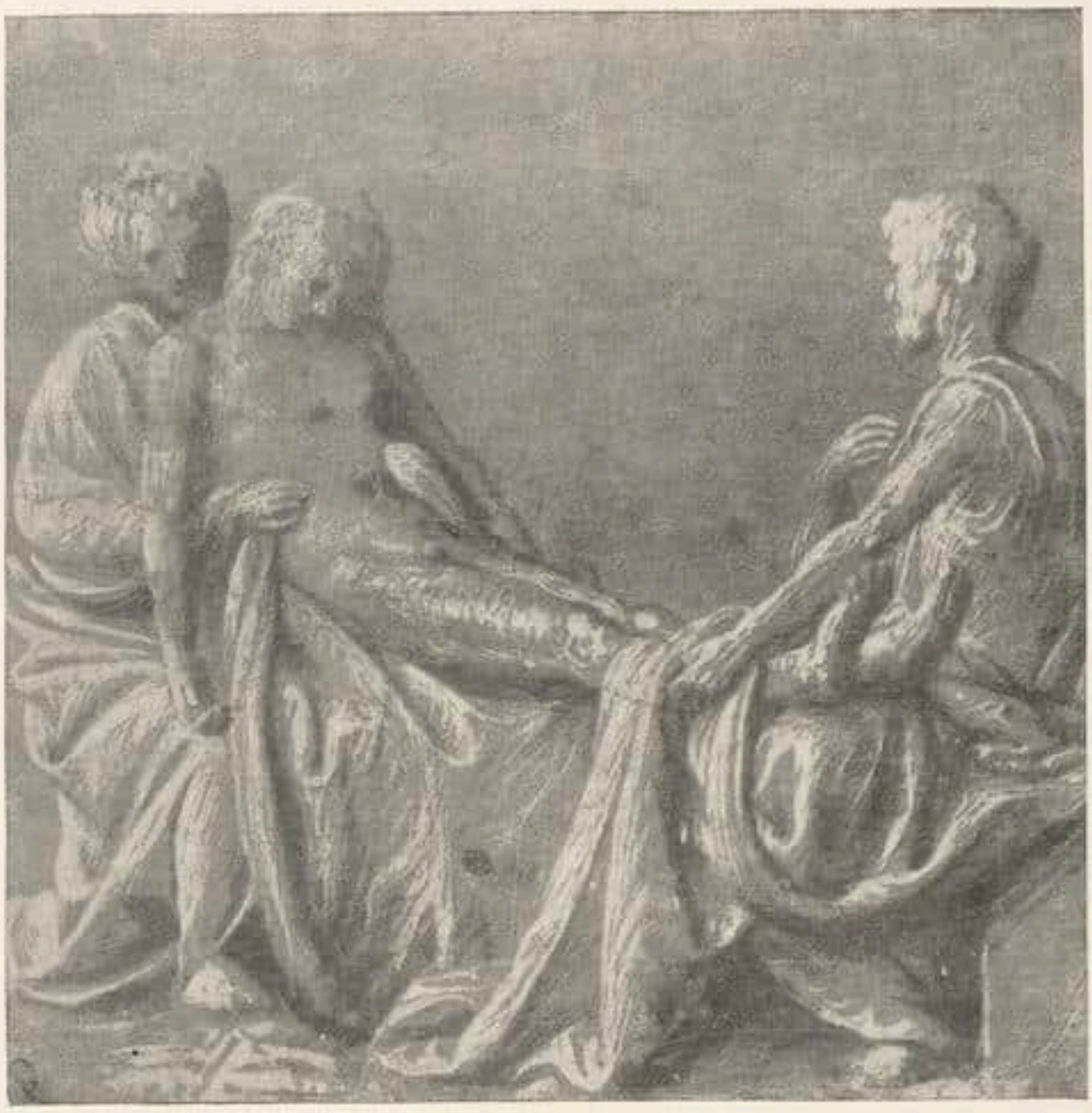
2. Im Louvre ist eine dem Gaudenzio Ferrari zugeschriebene Pinselzeichnung in Bister mit weißer Höhung, darstellend den Leichnam Christi, von einer knienden Gestalt gestützt und von Johannes mit dem Ausdrucke der Ergriffenheit betrachtet, ein charakteristisches Werk des Bramantino. Die Gestalt Christi

[1] Die Photographie des wichtigen Blattes verdanke ich der Liebenswürdigkeit von G. Fiocco.

ist sogar — der einzige bisher nachweisbare Fall bei Bramantino — genaue Vorstudie zu der gleichen Gestalt auf dem vielfigurigen Gemälde der Beweinung Christi in der Walfahrtskirche Madonna della Ghianda in Mezzana. Mit dem Bilde rückt auch das Studienblatt in Paris in die spätesten Jahre Bramantinos, eher nach als vor 1530.

3. Ebenfalls im Louvre (Nr. 00041) befindet sich mit alter Namensaufschrift »Bramantino« versehen ein interessanter Entwurf zu einem dreiteiligen Gemälde, die Madonna mit zwei Engeln im Mittelfeld, zu Seiten Christus und die Samariterin am Brunnen und Moses, der das Wasser aus dem Felsen schlägt[1].

[1] Der Verfasser bittet feststellen zu dürfen, daß der obige Beitrag bereits im Herbst 1927 vorlag, aber aus Platzmangel erst jetzt veröffentlicht werden konnte.



Bramantino — Studie zur Beweinung Christi in Mezzana
Louvre, Paris

EINE BISHER UNBEKANNTE »PIAZZA VON SAN MARCO« DES FRANCESCO GUARDI

VON GEORG BIERMANN

Der letzte Biograph Francesco Guardis, Giuseppe Fiocco, der nach dem Engländer Simonson die bisher gründlichste Arbeit über den Maler Venedigs lieferte[1], feiert im Schlußwort seines Buches Guardi als einen der ersten Impressionisten der Malerei schlechthin und erinnert im Hinblick auf das von ihm immer wieder bevorzugte Motiv an Claude Monets venezianische Impressionen.

Das ist ein kluger Vergleich, der Guardis Modernität erweisen soll, aber doch nur zu einem kleinen Teil den Nagel auf den Kopf trifft.

Denn Guardis Kunst ist genau wie die seines Schwagers Tiepolo nur aus der Tradition der Lagune selbst zu verstehen. Die Wurzel beider Künstler liegt mehr oder weniger im Cinquecento verankert: Venedig, das auf der einen Seite zuerst die reine Landschaft aus dem nur schablonenhaft geübten Beiwerk zum selbständigen Bildmotiv erweckte (Giorgione und Tizian), das andererseits zuerst die große Geste der Dekoration aufgriff und von Veronese bis zu Tiepolo fortentwickelt hat.

Das Jugendwerk Guardis ist diesem traditionell Dekorativen sowohl im Hinblick auf reine Altarbilder als auch mythologische Darstellungen eng verhaftet, gleitet erst einmal über die Longhi-Exempel in den Darstellungen der Nonnensprechzimmer und der ridotti hinweg, auf denen schon die ausgefranste Pinselführung sichtbar ist; aber selbst, als bewußter das Gefühl für das rein Landschaftliche in ihm erwacht und er sich ganz den Motiven der Lagune hingibt, deren Atmosphäre mit ihrem sfumato fortan den höchsten Reiz seiner Kunst ausmacht, wird es ihm schwer, sich von der Vedute zu lösen. Das gelingt ihm erst, als er dem romantischen Drang seines Blutes Freipaß gibt, die Lagune als solche nur noch Vorwand ist, dem Gefühl für das rein Malerische zu folgen. Da wird Venedig auf seinen Bildern ein Spiel von Farben, das dem Eindruck der Tagesstunden folgt, da wird geschaute Realität vergeistigt zu einem Konzert von immer neuen Variationen des Erlebens, die schließlich nur das Erlebnis sind: Venedig, die Stadt seiner Väter, das große Wunder.

Diese Bildbeschreibung aber ist, wenn der Ausdruck gestattet sein mag, durchaus transzendenter Art. Denn hinter all dem äußerlich Bewegten und von den Stimmungen des Tages und der Jahreszeiten Beeindruckten sieht er — ein Dichter wie etwa Goldoni, der Spaßmacher — in den Spiegel der Schöpfung, und so ist das von ihm mit flüssigen und spitzen Pinseln verewigte Gesicht der Lagune Venedig schlechthin, so wie es allen Veränderungen zum Trotz einmal bestand und über viele Jahrhunderte für uns bestehen wird. Die Turner und Monet etwa sind, neben tausend anderen, die täglich mit den Malkästen vor der Lagune arbeiten, immer nur die Kopisten der Wirklichkeit. Guardi sieht dagegen noch in der scheinbar zufälligsten Figur eines Fischers oder Gondoliere den Sinn der Natur, die hier Bewegung und Leben weckte.

[1] Fiocco, Francesco Guardi, Luigi Battistelli. Editore Firenze.

Wissenschaftlich ist das Werk dieses Künstlers immer eines der am meisten umstrittenen. Denn die Zahl der Mitläufer ist nicht gering, zumal er Schule im Hinblick auf das Sujet gemacht (ähnlich wie etwa das holländische Genrebild ein Jahrhundert vor ihm eine breite Domäne der Kunst geworden war) und gerade die nächsten Verwandten werden ihm oft zum Verwechseln ähnlich. Dennoch erreichen sie alle den einzigen Francesco nicht in der geistreichen Art seiner Handschrift. Für den Kenner gibt es auch außerhalb der rein äußerlichen Frage des Bildformates, die oft in die Irre leiten kann, Merkmale von absolut sicherer Eindeutigkeit. Die sind nicht nur in der Eigenart seiner Palette begründet, sondern mehr noch in diesem himmlisch nervösen Strich seines Pinsels, den man erst ganz versteht, wenn man die überlieferten Handzeichnungen in sich verarbeitet hat.

Schwer dürfte es außerdem sein, das wirkliche Werk eines Guardi numerisch zu schätzen, das sicher in die Tausende von Nummern geht, da er 1712 in Venedig geboren und daselbst 1793 gestorben ist, also ein Alter von 81 Jahren erreicht hat.

Aber ein Bild wie das hier farbig reproduzierte mit der Ansicht der Piazza von San Marco, das inzwischen in deutschen Privatbesitz übergegangen ist, bereichert wiederum das Werk des Malers um ein sehr beachtliches und vollwertiges Dokument. Das Motiv als solches kehrt ähnlich etwa den vielen Rialto-Darstellungen im Oeuvre des Künstlers häufig wieder (London, Bergamo, Berlin), aber meist von der gegenüberliegenden Seite aus behandelt, mit der Aussicht auf den Campanile. Typisch an diesem etwa um 1760 gemalten Bild ist neben allen Merkmalen der malerischen Handschrift im Hinblick auf die Staffage die prachtvolle Abendstimmung, die aus Licht und Dunkel heraus jene echte Guardi-Empfindung weckt, die eben ähnliche, mehr auf die reine Vedute eingestellte Szenen der gleichzeitigen venezianischen Malerei nicht besitzen.

Es ist übrigens merkwürdig, daß bei den reichen Aufgaben, die auch sonst die europäische Malerei des 18. Jahrhunderts der kunstwissenschaftlichen Forschung bereithält, noch Niemand bisher auf den Gedanken kam, einmal der Rolle Venedigs im Sinne der neuzeitlichen Landschaft nachzugehen. Denn daß von der Lagune aus mit und um Guardi zahlreiche Beziehungen auch zu den übrigen Ländern Europas hinführen, ist zwar evident, aber bisher systematisch noch nie festgestellt worden.

DIE ALTSUMERISCHEN FUNDE AUS UR

VON EMIL WALDMANN

Im Britischen Museum in London wurde am 23. Juni die Ausstellung der neuesten Funde aus Ur in Chaldaea, im südlichen Mesopotamien gelegen, eröffnet. Sie dauert bis zum 15. September; dann wird ein Teil des Fundes an die Universität Pennsylvania abgeliefert, die gemeinschaftlich mit den Engländern vom British Museum, unter Leonard Woolley, die Ausgrabung veranstaltet hat.

Was hier, in den Jahren 1927 und 1928, ans Licht kam, bedeutet eine der größten archäologischen Entdeckungen seit den Ausgrabungen auf Kreta vor einem Vierteljahrhundert. Eine bisher so gut wie unbekannte Kultur trat hier zutage, eine Kultur von sehr hoher Entwicklung und großer Festigkeit. Und: sehr vorsichtig gerechnet, ein halbes Jahrtausend noch älter als die älteste ägyptische Dynastie. Soviel kann man heute schon, ehe die Orientalisten alles verarbeitet haben, sagen, daß die mesopotamische Kultur, die Kultur der Alt-Sumerer, älter ist als die ägyptische.

An den Datierungen sind Zweifel nicht möglich. Einige Inschriften in Silbenschrift (ohne Reste von Bilderschrift und mit nur wenigen Resten von Ideogrammschrift) gehören, inhaltlich wie philologisch beweisbar, in die zweite Hälfte des 4. Jahrtausends. Und da diese Gräber noch tiefer liegen als die ältesten Gräber der ersten Dynastie von Ur (ca. 3100) und sie direkt unter ihnen liegen; und da ein ausgeraubtes Königsgrab dann ums Jahr 3000 wieder benutzt wurde, ist die Datierung auf ca. 3500 richtig. Und man kann, da es sich um eine äußerst entwickelte Kultur handelt, behaupten, daß ihre Anfänge sicher noch einige Jahrhunderte weiter zurückliegen. Die Alt-Sumerer, von denen man nicht recht weiß, woher sie kamen, ob vielleicht von den nordöstlichen Bergen oder etwa als letzte Welle der Völkerbewegung, die von beiden Rändern des westlichen Mittelmeers nach Nordosten zog und sich dann südwärts wandte, also vom Kaukasus und Armenien herunter, — diese dann später von den semitischen Akkádern verdrängten Alt-Sumerer saßen wohl schon ums Jahr 4000 am unteren Euphrat. Die Gudea-Zeit, aus der die bekannten Skulpturen von Tello stammen, ist neu-sumerisch, also später als die Akkader, um 2500. Dieses nicht-semitische jüngere Summerervolk ward gegen Ende des Jahrtausends von jenen semitischen Stämmen überwältigt, die sich dann unter Hammurabi zu einem großen Reich zusammenschlossen; damals, als der Erzvater Abraham die Stadt Ur in Chaldaea verließ.

Man hat in den letzten Jahren nun die Königsgräber gefunden, zwölf Meter unter dem heutigen Boden. Das Grab des Königs selbst wurde in alter Zeit geplündert, so daß man seinen Namen nicht weiß. Aber das Grab der Königin Shub-Ad war unangerührt, ebenso wie das eines der Großen des Reiches, Mes-Kalam-Dug, des »guten Heros des Landes«.

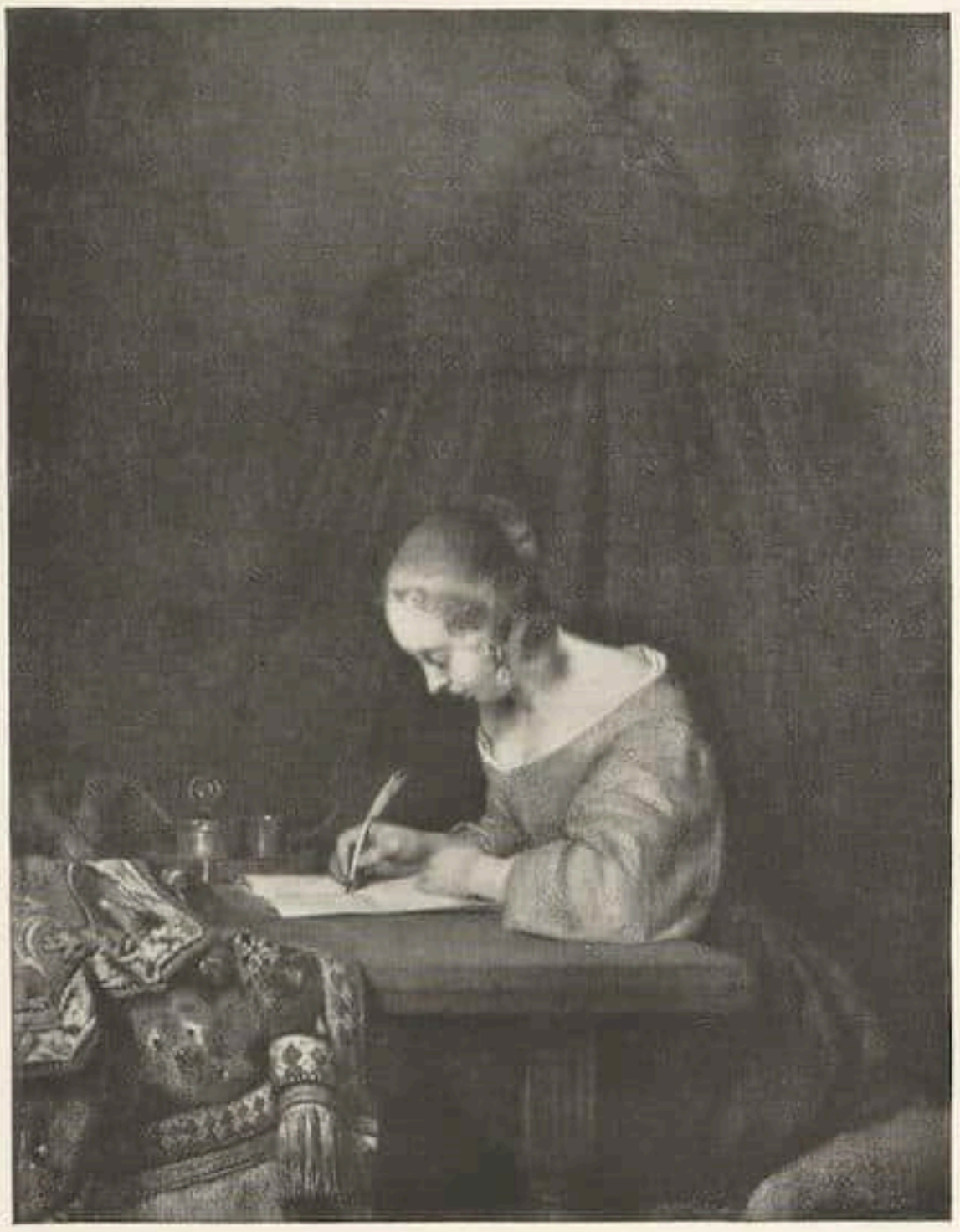
Was man in diesen Schachtgräbern fand, in denen die eigentlichen Grabkammern, Gewölbebauten, versteckt lagen, ist ein ungeheurer Schatz von goldenen und sonstigen kostbaren Dingen, Erzeugnisse einer Kunst, die alles sonstige von damals durch ihre Schöpferkraft und ihre Vollendung weit über-

trifft. Diese Sumerer waren die ersten bedeutenden Bildhauer der uns bekannten Welt. Im Grab des Königs, das wie gesagt nicht mehr viel hergab, lag der lebensgroße Kopf eines bärtigen, also göttlichen Stiers aus Gold und graviertem Lapislazuli von einer Größe der Gestaltung und Empfindung, die durch ihre Lebendigkeit selbst über das Ägyptische hinausgeht und dieses Tier als einen älteren Bruder der berühmten Stierköpfe aus der minoischen Blütezeit, also zwei Jahrtausende später, erscheinen läßt. Ein kleiner goldner Affe, als Knopf einer großen Schmucknadel, ist künstlerisch so vollendet wie der schönste Pavian des alten Reiches in Ägypten, und ein silberner Esel, der auf dem Halskragen eines Joches, über den Zügelriemen, sitzt, ist ein Meisterwerk ohnegleichen. Es gibt nichts ägyptisches, das vollendeter wäre. An dem Grabwagen oder Grabschlitten der Königin Shub-Ad saßen goldene Tiermasken, so schön wie die ähnlichen Dinge aus Mykenae, nur noch reicher, und an der großen Prunkharfe ebenfalls. Und immer Gold, getriebenes Gold, oft in Verbindung mit geschnittenem Lapislazuli und Bergkristall, vermehrt durch Zutaten von Carneolen und gravierten Perlmutterplatten. Das Gewand der Königin besteht aus Schnüren solcher Edelsteine, eine Schnur dicht neben der anderen. Ihr Kopfschmuck über einer riesigen Perücke besteht aus breiten Goldbändern mit Goldringen, künstlichen Goldblumen, eingelegt in Lapislazuli und Perlmutter, und ihr goldner großer Haarkamm trug ebensolche Blumen. Ihre Schminkebehälter, mit der türkisblauen Schminke noch darin, waren getriebene geriefelte Goldmuscheln, groß wie eine Kinderhand. Die Hofdamen trugen Diademe aus einem breiten Lapislazuliband mit getriebenem Goldschmuck daran, Blätter und Früchte von Oliven und Maulbeeren, ganz realistisch modelliert.

Im Grabe des Mes-Kalam-Dug lag über der Leiche eine goldene helmartige Perücke aus getriebenem und ziseliertem Gold, das Haar so zierlich in Strähnen und Wellen geordnet wie bei archaisch-griechischen Apolloköpfen und im Nacken ebenso aufgerollt wie in dieser Tracht, die heute noch im Orient von griechisch-katholischen Popen getragen wird. An den Rändern dieses Prunkhelms sieht man noch die Löcher, an denen das Schutzleder für den Kampf befestigt war.

Aus einem sehr alten und sehr tiefgelegenen Grabe, dessen Kammer nicht wie sonst echte Ziegelwölbung zeigt, sondern eine Scheinwölbung mit überkragenden Steinen, stammt ein höchst überraschender Fund: ein Feldzeichen oder eine königliche Standarte, ein etwa halbmeter breiter Block mit Mosaik-Bildern, eingelegt auf einen Grund von Lapislazuli. Die eine Seite zeigt den König und seinen Hofstaat bei einem Festmahle, die andere den König und seine Armee, Fußvolk und Kampfwagen, von Eseln gezogen, im Gefecht gegen unterliegende Feinde, jedes Bild in drei Streifen übereinander angeordnet, erzählend, die Figuren aus geschnittenen Carneolen in den blauen Grund eingesetzt, alles in Profilstellung, so lebendig und so ausdrucksvoll, wie das Beste aus kretisch-minoischer Zeit und dabei so monumental wie ägyptische Reliefs.

Der Reichtum kostbarster Grabbeigaben ist in seiner Art so groß, wie der in mykenischen Schachtgräbern. Goldene Gefäße von edelster Form und vollendeter Technik, manche ganz einfach, andere geriefelt, mit Griffen von La-



Gerard Terborch — Der Brief
Aus der im November 1928 stattfindenden Versteigerung der Sammlung Six bei Frederik Muller & Co. (Direktion A. W. Mensing), Amsterdam

pislazuli, manche, fast alle, äußerst elegant, Erzeugnisse eines Goldschmiedehandwerks von einer Reife, die nur in sehr langer Tradition erreicht sein kann. Noble Dolche aus Gold und Kupfer, Dutzende von silbernen Bechern und Gefäßen, Vasen edelster Form aus Alabaster und aus Malachit, goldene Toilettengeräte für die Königin und die Hofdamen, ein nachgemachtes Straußenei aus Gold mit Einlagen von Lapislazuli, Carneol und Perlmutter, das halbmeterlange silberne Totenschiff des Königs, mit dem er ins Jenseits fuhr, genau so in der Form wie die Euphratschiffe noch heute; ein Spielbrett, eingelegt in Lapislazuli und graviertem Perlmutter, eine Goldlampe mit Halbedelsteinen und Perlmutter in Form einer Ente und Hunderte von Schmuckstücken und Gebrauchsgegenständen.

Bildliche Darstellungen mythologischer Art sind wenig gefunden. Nur an der Prunkharfe eine Reihe von gravierten Szenen. Gilgamesch kommt vor, der mesopotamische Vorgänger des Herakles, und der Skorpion-Mensch, sowie sehr merkwürdige Kompositionen aus der Tierfabelwelt. Ein Schakal, aufrecht, trägt einen Dolch im Gürtel, ein Löwe bringt in einem kunstvoll geflochtenen Korb eine Vase, ein Esel spielt Harfe und der Bär ist auch da.

Jan van der Heyden — Ansicht von Delft

Aus der im November 1928 stattfindenden Versteigerung der Sammlung Six bei Frederik Muller & Co. (Direktion A. W. Mensing), Amsterdam

Das Reich Alt-Sumer muß seine Macht sehr weit erstreckt haben. Gold, ebenso wie das viele Lapislazuli, ist im Euphrattale nicht heimisch; es kam aus Kleinasien, und der Stein vielleicht aus dem Hindukusch. Ob der Esel dort am unteren Euphrat zuhause ist, wird bezweifelt. Man versetzt ihn gern ins Innere von Turkestan. Der Bär könnte, falls er nicht auf dem Sinai oder Libanon noch vorkam, nordische Erinnerung sein. Den Wagen aber scheinen die Sumerer selbst erfunden zu haben; die Räder sind kunstvoll verpflöckte Scheiben; aber der Gleitschlitten, der dem Wagen voranging, war mindestens im Totenkult noch in Gebrauch. Daß die Kunst der Wölbung, der richtig konstruierten Rundwölbung in Ziegel, den Alt-Sumerern, die ja früher auch Scheingewölbe gehabt hatten, um die Mitte des vierten Jahrtausends durchaus geläufig war, bedeutet eine der größten Überraschungen dieser Ausgrabung.

Die Gewohnheit der Menschenopfer dagegen ist nichts ungewöhnliches; sie kannte der ganze Orient, mit Ausnahme der Ägypter. Im Grabe des Königs fand man 59 Leichen, Haremsfrauen und Krieger, mit Kupferhelm und Speer, die Leichen der Wagenlenker hingen noch über die Wagenränder. Man hat die Begleiter des Königs also wohl erst im Grabe totgeschlagen und dem

»Stiergott« geopfert. Bei der Königin waren nicht nur Hofdamen, sondern auch Leute von der Garde. Es durfte dem König und seiner Frau im Jenseits nichts von dem fehlen, was sie im Diesseits besaßen.

Zahllose wissenschaftliche Fragen knüpfen sich an diese erstaunlichen Funde. Auch die Frage, ob diese altsumerische Kultur, die in der akkadischen und besonders dann in der neusumerischen Kultur weiterlebte, nach ihrer Ablösung durch die assyrische und babylonische, auch auf die europäische, d. h. auf die kretisch-mykenische, die ägeische Kultur einwirkte. Und wie sie und wann sie die ägyptische beeinflußte. Die Grabungen werden fortgesetzt und die Altertumswissenschaft sieht große neue Aufgaben vor sich.

Adriaen van Ostade — Fischverkäuferin

Aus der im November 1928 stattfindenden Versteigerung der Sammlung Six bei Frederik Muller & Co. (Direktion A. W. Mensing), Amsterdam

RUNDSCHAU

DIE BILDERSAMMLUNG DES EARL OF IVEAGH IN LONDON

SCHENKUNG AN DIE STADT

Im August ward die wahrhaft königliche Schenkung der Öffentlichkeit übergeben, die der erste Earl of Iveagh, Edward Cecil, der Stadt London machte: Sein Landsitz in dem Riesenpark Kenwood in Hampstead. Das Haus mit der ganzen darin befindlichen Gemäldesammlung, den alten Möbeln und der Bibliothek. (Dazu ein Kapital von 1 Million Mark für die Unterhaltung.)

Als Kunstsammler hat der im Jahre 1927 achtzigjährig verstorbene Lord Iveagh nicht nur für London, sondern für England Unschätzbares geleistet: Er rettete, durch sein Sammeln und durch sein Vermächtnis, wertvollsten englischen Kunstbesitz vor der Abwanderung. Denn seine 65 Bilder stammen fast sämtlich aus alten englischen Sammlungen, die der Auflösung anheimfielen. Was in anderen Ländern ein Ausfuhrverbot für „national wichtigen Kunstbesitz" nicht erreichen kann, erreichte in England, wenigstens bis zu gewissem Grade, ein einzelner Mensch.

Das bekannteste und berühmteste Stück der Iveagh-Kollektion ist Rembrandts großartiges spätes Selbstbildnis aus den Jahren 1660 bis 1665. Es war vor zwei Jahren im Amsterdamer Rijks-Museum, beim siebenhundertsten Jubiläum der Stadt, ausgestellt und ward dort eigentlich zuerst bekannt. Denn vorher, beim Marquess of Lansdowne, hatte es so gut wie niemand gesehen. Von diesem „Mühlenbesitzer" (aber Rembrandts „Mühle", die dann zu Widener nach Amerika ging, ist vielleicht gar nicht von Rembrandt) übernahm er noch ein sehr schönes Damenbildnis, von nobler Haltung und feiner Empfindung, aus dem Jahre 1642, sowie eine Kanallandschaft im Winter von Isaak van Ostade, einen Meter breit, und eine prachtvolle, nicht allzugroße Maas-Ansicht von Aelbert Cuyp. Sein Rubens, Bildnis des Künstlers mit seiner Frau, in Zusammenarbeit mit Frans Snyders entstanden, stammt vom Earl of Aylesford, seine Henrietta von Lothringen von van Dyck besaßen nacheinander König Karl I., Philippe Egalité-Orléans, Duke of Hamilton und Earl of Rosebery, das Seestück des in England gestorbenen Willem van de Velde (der in England die Marinemalerei von der Observanz des Charles Brooking inspirierte) Lord Mount Temple, und den Frans Hals, Bildnis des Gründers von Batavia Pieter van der Broecke, in den dreißiger Jahren gemalt, kannte man aus der Sammlung Sécretan. Die größte Überraschung in der Abteilung der alten Holländer aber bedeutet Jan Vermeers „Lautenspielerin". Man dachte, infolge eines Hofstede de Grootschen Irrtums, immer, das Exemplar bei John Johnson in Philadelphia hätte Lord Iveagh abgegeben. Er hat es aber noch, dieses früher in den Sammlungen Cowper-Temple und Ashley befindliche Original, und Johnson hat eine Kopie gekauft, die wahrscheinlich einige Jahrzehnte später entstand und mehr den Geschmack des Adriaen van der Werff zeigt.

Außer einigen Franzosen des Dix-huitième, zwei sehr schönen Paters vom Lord of Thanet und einigen Bouchers der Lonsdale-Kollektion bilden das Hauptkontingent der Bilder in Kenwood-House die englischen Gemälde. Alle großen Porträtisten sind reich vertreten, und unter den Werken von Reynolds sind einige wahrhafte Meisterwerke; das vielleicht schönste unter ihnen, Kitty Fischer als Kleopatra (Provenienz: Earl of Bornigdon, Earl of Morley und Ferdinand Rothschild) könnte bei Wallace als Pendant zur Nelly O'Brien hängen. Unter den Kompositionen des Reynolds, die er selbst ja sehr schätzte, steht ein Bild von Amor, der Venus Rechenschaft über seine Leistungen ablegt, an erster Stelle. Es erinnert, aber nur in Einzelheiten, ein wenig an Correggio. Neben Gainsboroughs Bildnissen, unter denen Mrs. Sheridan und Georg IV. als Kronprinz, aber auch William Pitt glänzende Figur machen, hängt auch eine Landschaft von ihm, ein auffallend heller „Market-Cart". Romneys Lady Hamilton am Spinnrad, Ganzfigur in Lebensgröße in Weiß, ist bester Romney; Raeburn scheint auch hier wieder etwas überschätzt und vor Lawrences berühmtem Kinderbildnis der Miß Murray bewundert man wieder das unerhörte Malenkönnen; die Blumen sind so schön wie von Edouard Manet. Aber das Ganze, als Bild und als Porträt, ist furchtbar.

Bei der englischen Landschaftsmalerei ging Lord Iveagh bis dicht vor Constable, der ihm wohl zu modern war, mit. Der Turner ist glücklicherweise früh und solide, ein Küstenbild mit Fischern. Die große staffierte Waldlandschaft mit dem Wirtshaus von dem in Deutschland vollkommen verkannten George Morland, der doch ein bedeutender, wenn auch manchmal etwas zuchtloser Maler war, führt die mit Gainsborough einsetzende mo-

Jon Thorleifsson — Berglandschaft bei Hornafjödur

Aus der Ausstellung moderner isländischer Malerei bei Neumann & Nierendorf, Berlin

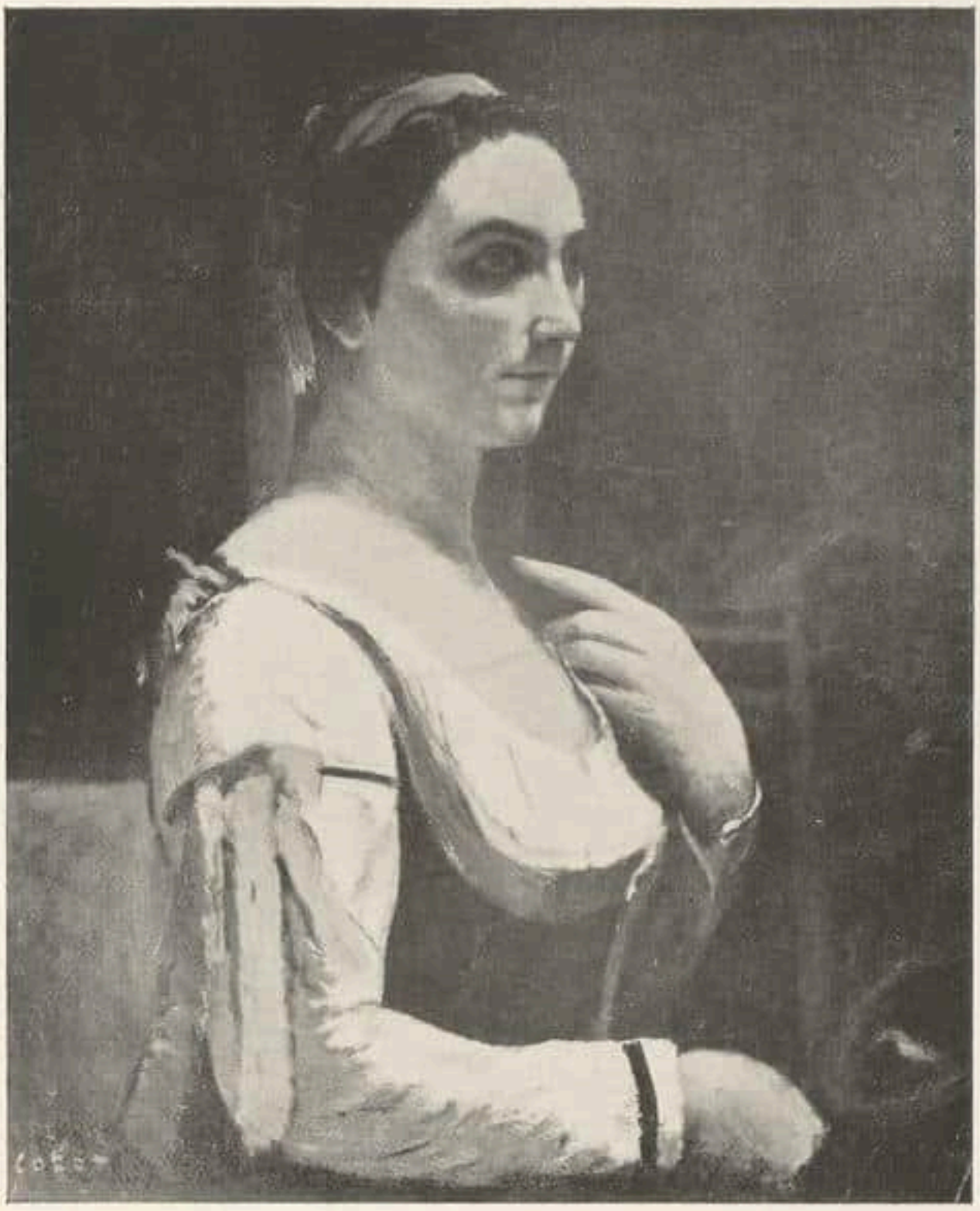
derne Landschaftskunst einen Schritt weiter. Sie ist ebenso hell wie Gainsboroughs helles Marktwagenbild und sehr kräftig in der Zeichnung. Das Hauptstück dieser kleinen Sondergruppe in der Sammlung Iveagh aber ist das Gemälde von John Crome „A Yarmouth Water-Frolic", eine Flußlandschaft mit Schiffen und viel Volk. Sehr großartig im Wurf und sehr bewegt im Malerischen. Es muß ein spätes Bild von Old Crome sein und man nimmt an, daß er es unfertig hinterließ und daß sein Sohn John Berney es vollendete. Es zeigt die Kunst dieses, trotz Constable, größten englischen Landschafters von einer Seite, die weder in der National-Gallery noch in der Tate-Gallery vertreten ist.

Kenwood-House wird, trotzdem es wie ein öffentliches Museum zugänglich ist, im Sinne einer Privatsammlung erhalten. Die Bilder stehen in schöner ruhiger Harmonie zu dem etwas kühlen Empire der Innenarchitektur und den schönen Möbeln und zum Teil sehr wertvollen orientalischen Keramiken. Ein halbes Hundert englischer Bilder des 18. Jahrhunderts in der Umgebung, für die sie geschaffen wurden und die für sie geschaffen ist, sieht man an keiner anderen öffentlich zugänglichen Stelle.

Kappel in Berlin aber, um von moderneren Vorkommnissen hier nicht zu reden, hat der deutschen Öffentlichkeit, milde gesagt, gar nichts vermacht. E. Waldmann

MODERNE ISLÄNDISCHE MALEREI

Man hat bei uns wohl kaum noch von ihr gehört und würde sie sich gewiß barbarischer vorstellen, unfertiger, ursprünglicher, als sie nun in einer von der Nordischen Gesellschaft zu Lübeck durch Deutschland geschickten, zuerst in der Berliner Galerie Neumann-Nierendorf vorgeführten Auswahlreihe sich präsentiert. Die Angleichung an europäisch-zivilisierte Ausdrucksformen, zunächst überraschend, erklärt sich paradox genug aus den harten Lebensbedingungen eines halbarktisch abgelegenen Inselllandes, dessen Isolierung niemals Selbständigkeit bedeuten konnte, sondern gerade Angewiesenheit. Die immerhin seit tausend Jahren ansässige Bevölkerung Islands, heute nicht zahlreicher als damals, inzwischen fast aufgerieben durch Naturkatastrophen, ist psychologisch Kolonisten-



Corot Bildnis

Sammlung Oskar Schmitz, Dresden

Aus der Corot-Ausstellung der Galerie P. Rosenberg, Paris

trupp geblieben, mit dem charakteristischen angespannten Kulturbewußtsein und der Basisbeziehung eines solchen. Trotz äußerster Existenznöte haben die Isländer sich stets mit erstaunlicher Energie gegen geistigen Verfall zur Wehr gesetzt, z. B. längst jeden Analphabetismus überwunden. Erst seit wenigen Jahrzehnten aber sind die materiellen Verhältnisse Islands soweit erleichtert, daß Kunst aufkommen konnte. Eine Tradition war nicht da, die Möglichkeit unbewußter, primitiver Kunstbetätigung nicht gegeben; sie setzt ein elementares Insichkreisen des Volkstums voraus, wie es selbst Nomadenstämmen, nicht aber dem ausgewanderten Detachement eines bereits kulturell gefestigten Volksbestandes eignet. So hat sich Islands Kunstwille auf auswärtige Schulung angewiesen gesehen, so mußten sich die jungen Isländer, die es in der Malerei zu etwas bringen wollten, nach Kopenhagen und von dort aus nach Berlin und vor allem Paris wenden.

Es ist bereits der zweiten Generation isländischer Malerei, der jetzt lebenden, gelungen, das europäische Niveau zu erreichen. Die empfangenen Anregungen sind deutlich, doch in keinem Fall sind sie unverarbeitet geblieben. Noch hebt sich keine künstlerische Persönlichkeit heraus, die uns etwas durchaus Eigentümliches zu sagen hätte, aber kaum einer dieser Maler wirkt unpersönlich. Gemeinsam ist ihnen, die in der Darstellung der heimischen Landschaft ihre erste Aufgabe erblicken, eine große Auffassung der karg hingeweiteten und von Riffzügen umklammerten Natur. Asgrimur Jonsson, der älteste der jetzt lebenden isländischen Maler, kommt ihr in seiner horizontal ausgreifenden, vibrierend hellen Art

Corot Die Mandolinenspielerin

Aus der Corot-Ausstellung der Galerie P. Rosenberg, Paris

wohl entscheidend nahe, der offensichtlich von ihm beeinflußte, weit jüngere Jon Thorleifsson besticht noch mehr durch sonnenbunt glitzernde Gelöstheit der Diktion, die dennoch der kristallinischen Struktur des Felsgeländes gerecht wird. I. S. Kjarval interessiert vor allem durch sehr markante Zeichnungen ostisländischer Bauerntypen, um daneben mit einem äußerst farbenzart behandelten Gletscherbergbild von überzeugend einfach hingestellter Formation Eindruck zu machen. Düsterer, in stahlblauer Spannung, kältedumpf liegen Schären oder Hafen auf den Bildern von Jon Stefansson, der um die Ausdruckskraft geschlossener Blöcke und Flächen weiß. Finur Jonsson, ehedem selbst Fischer, fällt mit expressiv angefachten Stücken auf, die den Fischfang schildern, das durchscheinende Gold, die schäumende Aufgewühltheit des Meeres. Auch die Frauen stehen nicht zurück, besonders Kristin Jonsdottir verfügt über eine ganz eigene glasluftige Sauberkeit und Intimität, wenn sie eine kleine Fjordstadt oder versprengte Häuschen schlicht zwischen den Bergen aufstellt. Es verlohnt übrigens, sich aus der vielseitig informierenden Geleitschrift von Georg Gretor „Islands Kultur und seine junge Malerei", bei E. Diederichs erschienen, näher über den Werdegang dieser Künstler und die allgemeinen Voraussetzungen ihres Schaffens zu unterrichten. Man bedauert lediglich, nichts von isländischer Laienkunst zu erfahren, die ja auf diesem abseitigen Stück Welt in tiefer Merkwürdigkeit gedeihen müßte. Wolfradt

DIE COROT-AUSSTELLUNG IN PARIS

Nicht wegen der Zahl der Bilder, sondern wegen der Qualität war die Corot-Ausstellung, die bei Rosenberg stattgefunden hat, ein Ereignis ersten Ranges. Es waren nur 51 Bilder da; davon gehörte ein einziges dem Amsterdamer Rijksmuseum, alle übrigen waren Privatbesitz. Man hat es sich nämlich in den letzten Zeiten in Frankreich mit den Ausstellun-

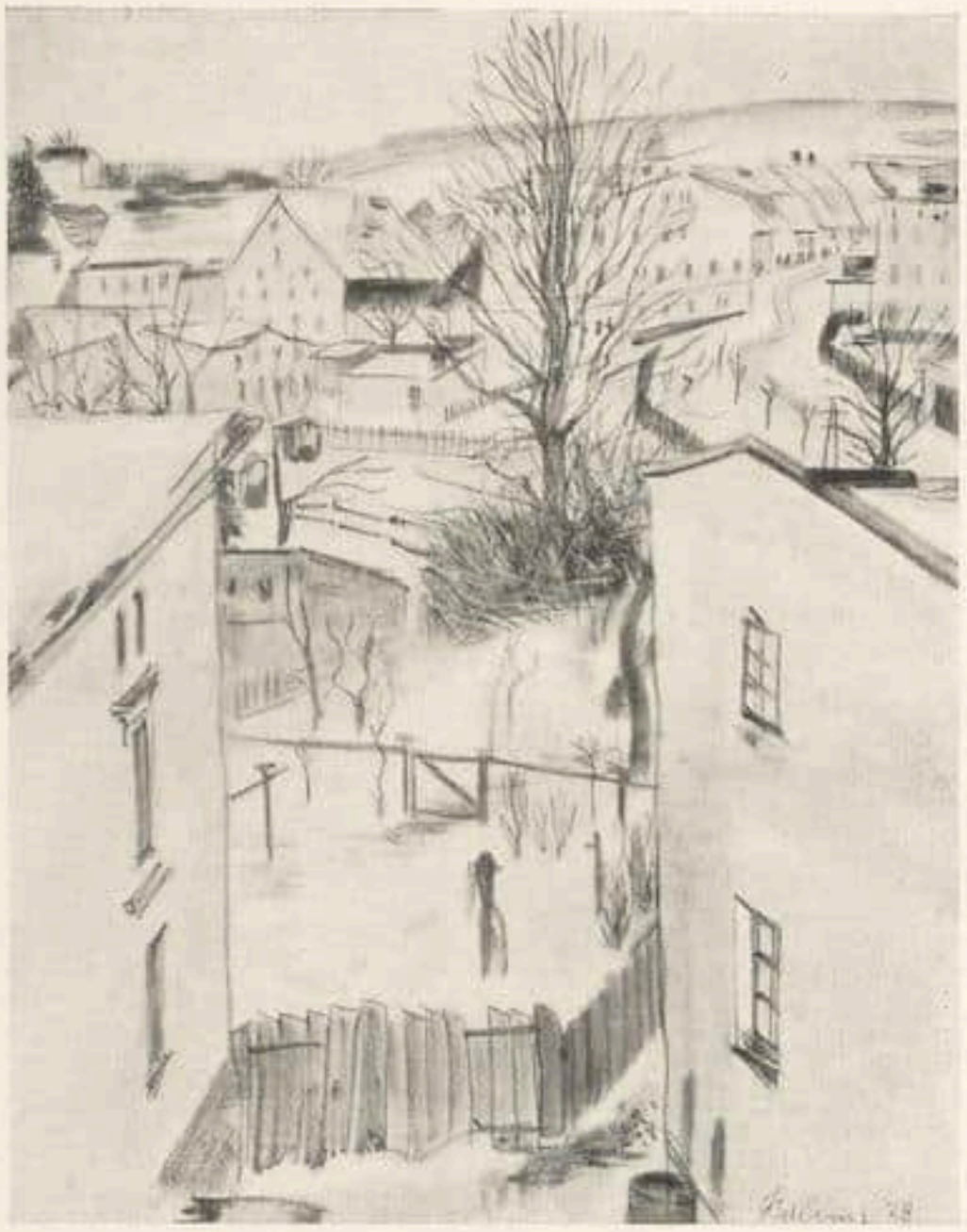
Oskar Kokoschka Der Marquis. 1908

Ausgestellt in der Galerie A. Flechtheim, Düsseldorf

gen allzuleicht gemacht (so z. B. mit der Manet-Ausstellung, bei Bernheim jeune), indem man ganz einfach den Bildern der Staatsmuseen ein paar mehr oder weniger bedeutende Stücke hinzufügte und damit eine große Sensation zu machen glaubte.

Da zufälligerweise die Mozart-Festspiele in der Großen Oper und in dem Théatre des Champs-Elysées gleichzeitig mit der Ausstellung stattfanden, haben die besten französischen Kritiker, so z. B. Elie Faure in dem Vorwort des Katalogs und François Fosca in l'Amour de l'Art, den Maler mit dem Musiker, den er, wie man weiß, leidenschaftlich verehrte, verglichen. Der Vergleich ist vollkommen richtig. Manchmal liest man, daß Corot kein genialer Mensch war. Aber was ist Genialität? Und würde man, nach der heutigen Auffassung, nicht auch Mozart Genialität absprechen? Es scheint, als ob für unsere Zeitgenossen dazu entweder etwas Übermenschlich-Gespanntes, oder etwas der Malerei Fremdes gehört. In diesem Sinne war zwar Corot kein genialer Mensch. Glücklicherweise nicht. Und Vermeer auch nicht. Das scheinbar Leichte, das Natürliche, das nie Übertriebene, das schwer Ergreifbare an ihnen — wie an Mozart — bringt die Kritiker zur Verzweiflung. Genossen werden ihre Werke, nicht mit Wort und Schrift enträtselt.

Die Ausstellung war auf zwei Reihen von Bildern beschränkt: die italienischen Landschaften, und die Figuren, die, wie bekannt, meistens weibliche Figuren sind. So hatten wir den reinsten Corot. Es ist nämlich nicht abzuleugnen, daß sich am Ende seines Lebens der „Vater" Corot ein wenig zu leicht mit der duftigen Wirkung der im Nebel versunkenen Landschaften tat, die ihm den Erfolg gebracht hatten. Geizig war er nicht: Sein Leben blieb ebenso einfach wie bei Beginn seiner Laufbahn, aber er freute sich wie ein Kind, daß er die Frucht seiner Arbeit ernten durfte. Seine italienischen Reisen gehören bekanntlich dem Anfang und der Höhe seiner Laufbahn an (1828, 1834 und 1843). Nur eine mittelmäßige, aus



Otto Kalina-Breslau Landschaft. Aquarell

Aus der Juryfreien Kunstausstellung Breslau 1928

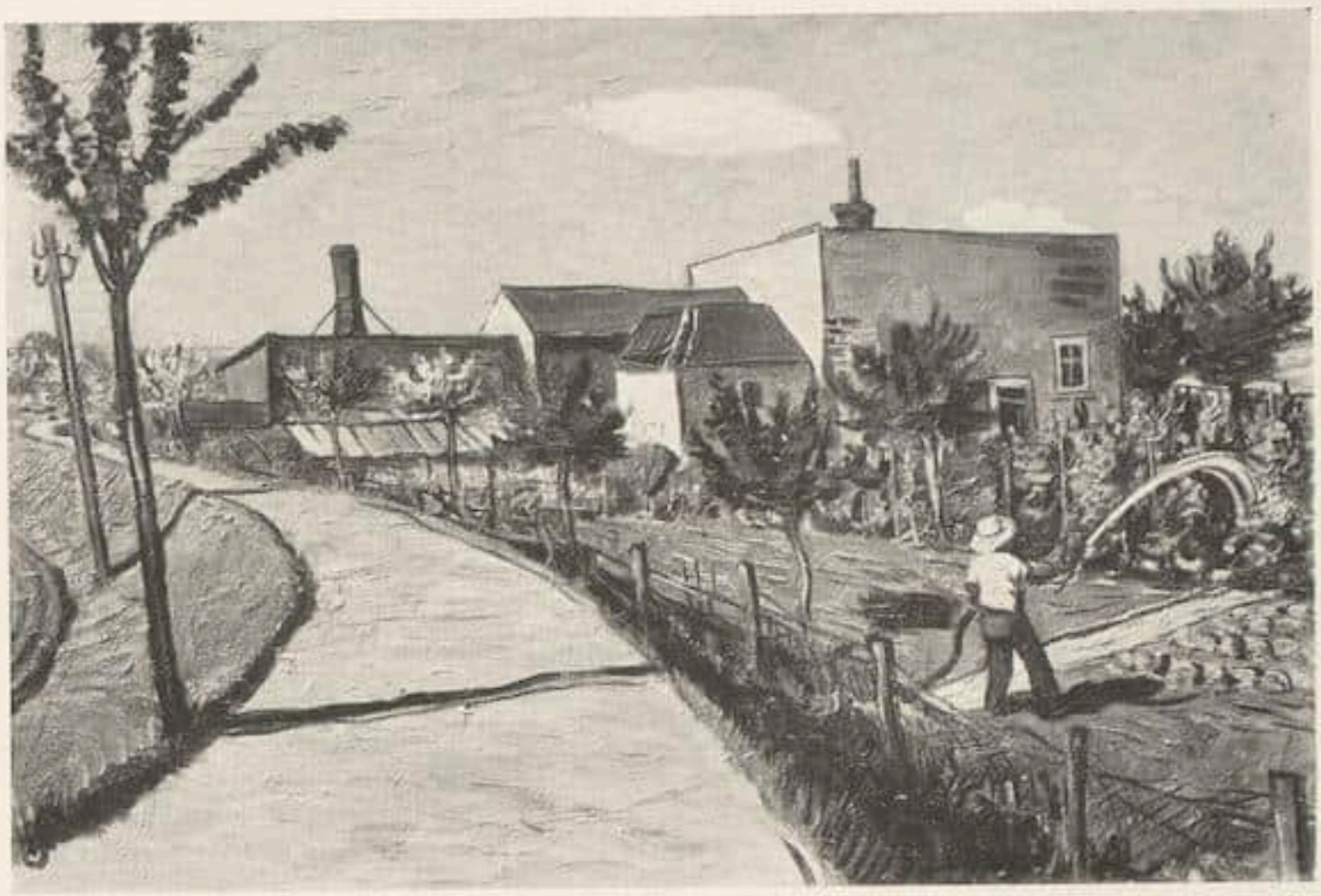
dem Gedächtnis gemalte Vedute von Neapel war bei Rosenberg später als vor den vierziger Jahren datiert. Mit einer unablässigen peinlichen Akribie versucht der junge und reife Corot den Eindruck der Natur ganz genau zu übersetzen, den Grad der Bestimmtheit der Gegenstände nach der Entfernung richtig zu treffen, die Atmosphäre fühlen zu lassen. Aber ein gewisser Stil ist ihm dennoch eigen. Der ist das Erbe seiner Vorgänger, die die klassische Landschaft entdeckt haben, der Claude Lorrain und Poussin.

Bei den Figuren lockte Corot keinerlei künstlerischer Erfolg. Noch lange nach seinem Tode galten diese Bilder als schwächster Teil seines Werkes. Es klang als paradox, wenn Degas behauptete, sie seien den Landschaften ebenbürtig. So hat Corot sie für sich gemalt und damit Bekenntnisse hinterlassen, die ein langes Leben belegen. Und einige der letzten Figurenbilder werden bereits breitflächig modelliert, weshalb sie merkwürdigerweise an Manet erinnern. Darf man einen Einfluß Corots auf den jüngeren Meister annehmen? Möglich. Aber es ist nicht ganz ausgeschlossen, daß der Einfluß umgekehrt war. Denn Manets Absinthtrinker entstand im Jahre 1859.

Was das Publikum an diesen weiblichen Figurenbildern, mit der feinen, aber etwas stumpfen Abstufung von Grau, zurückgestoßen hat, war sicher der Mangel an Transformation des Modells. Eine Nymphe von Corot bleibt das Werkstattsmodell mit dem etwas stumpfen Ausdruck, mit den mageren Armen, ein Stück Natur, das eine unbegreifliche Poesie ausströmt. Aber Corots Zeitgenossen suchten diese Poesie da, wo sie nicht ist, d.h. in einer gewissen intellektuellen Umbildung nach hergebrachten Regeln und gar nicht in den rein malerischen Mitteln, die sie hervorruft. Was sie ungeschickt nannten, fühlen wir als himmliche Unbefangenheit der Zeichnung. Dazu brauchten wir die Lehre der Nachkommen Corots, die den Akademismus gesprengt haben. Pierre du Colombier

SELBSTBILDNISSE UNSERER ZEIT

Der Frankfurter Kunstverein hat unter diesem Titel 160 Selbstporträts deutscher Künstler zusammengebracht. Über Kaulbach, Len-



Herbert Schnürpel-Liegnitz — Gärtnerei. Öl

Aus der Juryfreien Kunstausstellung Breslau 1928

bach, Böcklin, Thoma, Steinhausen und Stuck, die sich meist in feierlichem Schwarz konterfeiten, geben die ausgestellten Bilder interessante, menschliche Aufschlüsse.

Die Impressionisten sind mit blühenden Werken vertreten: Trübner mit einem tonschönen Jugendbildnis im Harnisch, Corinth mit erschütternden, pastosen Selbstporträts der Spätzeit, Liebermann mit dem geistvoll souveränen Selbstbildnis aus der Sammlung Nathan (Frankfurt) und Uhde mit einem seiner besten Werke aus der Frühzeit.

Einige pompöse Äußerungen des Expressionismus folgen: eine fanfarenhafte Vision Morgners, ein psychologisch feines Selbstbildnis Beckmanns in einer Komposition, eine Farbenorgie Kirchners, ein großartiges Ornament seines Kopfes von Rohlfs und eine verwegene Phantasie Feiningers. Unter den Werken der „Neuen Sachlichkeit" wirkt das Porträt von Davringhausen am originellsten.

De Fiori hat eine geistvolle Büste ausgestellt: ein auf die notwendigste Form gebrachtes Werk bei liebevoller Behandlung aller Details. Auch die Selbstporträts von Kolbe und Renée Sintenis sind sehr ansprechend.

Von Frankfurter Malern seien wegen guter, malerischer Leistungen genannt: Nußbaum, Ewald, Heinisch.

Sascha Schwabacher

MODERNE INNENKUNST IN NEW YORK

Seitdem, erstaunlich kurz nach dem Kriege, Direktor Dana vom Newark Museum eine Ausstellung neuen deutschen Kunstgewerbes veranstaltet hatte, die wiederum ihre Anregung aus einer seinerzeit durch den Eifer des Herrn A. Wiener zustande gekommenen Gewerbeschau entnommen hatte, haben verschiedene Länder wie Schweden, Dänemark und Frankreich ihren neuen Gewerbefleiß vor dem noch etwas skeptischen amerikanischen Publikum ausgebreitet. Der erst stille Erfolg bemächtigte sich auch der Innenarchitektur und erst vor einiger Zeit hielt eines der großen New Yorker Warenhäuser — Lord & Taylor — eine große Schau neufranzösischen Gewerbes ab, die Tagesgespräch wurde, so daß sie verlängert werden mußte. Daraufhin haben gleich zwei weitere Warenhäuser ähnliche, aber internationale Ausstellungen aufgetan. Es sind das die bei R. H. Macy & Co. stattfindende „International Exposition of Art in Industry" und Gimbels „Contemporary Art". Die erstere erfreut sich offizieller Anerkennung, indem sich wohlbekannte Kunstgrößen zu einem Ehrenkomitee für sie zusammengetan haben. Für Deutschland zeichnen Bruno Paul, Dr. Otto Baur und Geheimrat Dr. Sievers, Kunstdezernent im Auswärtigen Amt. Bruno Paul selbst stellt ein für den Generaldirektor der deutschen Reichsbahn

entworfenes Herrenzimmer, ein Eßzimmer und einen Ausstellungsraum aus. Vertreten sind sonst noch Frankreich, Italien, Österreich, Schweden. Daß England, der eigentliche Anreger der ganzen modernen Bewegung fehlt, ist beklagenswert. Wie sehr man von einem Sieg der modernen Bewegung sprechen darf, beweist auch der Umstand, daß ein weiteres Warenhaus, so ziemlich das größte und bekannteste New Yorks, Wanamaker, eine besondere Abteilung für moderne Inneneinrichtungen mit dem programmatischen Titel „Venturus" eröffnet hat, die auch wechselnde Ausstellungen veranstaltet. F

BRESLAU

Das Provinzialmuseum veranstaltet eine Ausstellung der Gemälde und Plastik, die während der neunjährigen Amtszeit des soeben an das Stuttgarter Museum übergesiedelten Direktors Braune erworben wurden. Neben dem Zuwachs an Werken neuerer Zeit von Rottmann über Leibl bis Kokoschka hat Braune die Sammlung durch einige vorzügliche Stücke alter deutscher Kunst (Holbein d. Ä., Cranach, Baldung) und eine Reihe gotischer Skulpturen und Altäre aus Schlesien bereichert. Ein aus diesem Anlaß herausgegebener reich bebilderter Katalog gibt auch dem Auswärtigen und über die Dauer der Ausstellung hinaus Kunde von der erfreulich vielseitigen und glückhaften Tätigkeit Braunes. H. Gr.

*

PERSONALIA

Der russische Architekt Modest Alexandrovič Durnov, seinerzeit Mitglied des Künstlerverbands „Sojuz", der auch als Maler farbensatter Aquarelle sich einen Namen gemacht hatte, ist in Moskau im Alter von 59 Jahren verschieden. P. E.

Der Münchner Graphiker und Maler Willi Geiger feierte vorigen Monat seinen 50. Geburtstag. Durch seine vor kurzem erfolgte Berufung nach Leipzig verliert München abermals einen seiner regsameren und interessanteren Künstler. R

B. Schmialek-Elbing Östliches Dorf. Holzschnitt
Aus der Juryfreien Kunstausstellung Breslau 1928

KUNST-LITERATUR

OTTO v. FALKE: ALTE GOLDSCHMIEDEWERKE IM ZÜRCHER KUNSTHAUS. Einführung und Beschreibung der Sammlung im Landolthaus (Zürcher Kunsthaus). Mit 126 Tafeln. Rascher & Co., A.-G., Verlag. Zürich und Leipzig 1928. Photographische Aufnahmen und Druck von Brunner & Co., A.-G., Zürich. 4°.

Es ist gewiß ein seltener Ausnahmefall, daß in unserer Zeit, im Verlauf von noch nicht einmal anderthalb Jahrzehnten, von einem Privatmann eine Sammlung von Goldschmiedearbeiten geschaffen wurde, in der sich an zahlreichen trefflichen Beispielen die Entwicklung dieser Kunst in West- und Mitteleuropa von der romanischen Epoche bis in das 19. Jahrhundert hinein verfolgen läßt. Und ebenso ungewöhnlich ist es, daß für den Katalog dieser Sammlung ein Fachmann von dem umfassenden Wissen, dem erstaunlichen Gedächtnis, der sich auf keinerlei Hypothesenkram einlassenden, unbeirrbaren Forschungsmethode und der museologischen Praxis eines Otto v. Falke gewonnen werden konnte.

Buchdeckel mit Grubenschmelz. Limoges, 13. Jahrh.
Aus der Sammlung alter Goldschmiedewerke im Kunsthaus Zürich

Die Sammlung, die jetzt im Zürcher Kunsthaus fünf größere Räume füllt, ist Eigentum des Herrn Alfred Rütschi in Zürich, der aber auch bereits in früher Jugend zu der Einsicht gelangte, „daß der Besitz hervorragender Kunstwerke wohl den Besitzer beglücken dürfe, ihn aber auch moralisch verpflichte, andere Kunstfreunde mitgenießen zu lassen". Diese treffliche Gesinnung hat der großzügige Schweizer Sammler nun schon seit mehreren Jahren durch seine Leihgabe an die Öffentlichkeit in anerkennenswerter Weise betätigt.

Das uns jetzt vorliegende umfangreiche Tafelwerk bietet in der „Einführung", der dann im zweiten Hauptteil die Gruppierung der einzelnen Stücke im wesentlichen entspricht, zunächst eine knapp und präzis gehaltene Geschichtsdarstellung der Emailarbeiten des Mittelalters und der Renaissance, ihrer Technik und der verschiedenen Schulen, in deren Kenntnis der Verfasser ja die erste Autorität ist. In der Sammlung Rütschi ragt darunter als ältestes Stück ein Brustbild des heiligen Petrus in Zellenschmelz auf Gold, georgisch, 11. bis 12. Jahrhundert (Tafel 15, Nr. 42) besonders hervor; unter den diese Technik ablösenden Grubenschmelzarbeiten auf Kupfer sodann eine Reliquienstatuette der Muttergottes, Limoges, 13. Jahrhundert (Tafel 1, Nr. 1), die

schöne Kupferplatte mit Christus am Kreuz zwischen Maria, Johannes und zwei Engeln, Köln um 1160 (Tafel 2, Nr. 2), und mannigfaches Gerät, fast durchweg Limoges, 13. Jahrhundert, darunter auch zwei zusammengehörige Handwaschbecken („Gemellions") zum Profangebrauch, wie sich aus den sie schmückenden Minneszenen ergibt (Tafel 13, Nr. 33, 34). „Die Limousiner Schmelzindustrie," sagt Falke, „ist durch die wirtschaftliche Einstellung auf Exportarbeit für unbekannte Abnehmer ein Phänomen innerhalb des mittelalterlichen Kunstgewerbes geworden."
Unvermittelt, „ohne sichtbare Brükke", tritt uns dann im 16. Jahrhundert eine neue Blüte der Limousiner Schmelzmalerei entgegen, von der die Sammlung Rütschi manche köstliche Proben aufzuweisen hat. Und auch das venezianische Email, das einen Höhepunkt der Juwelierkunst bedeutende Goldemail, das sich bei dem fast gänzlichen Mangel an Signaturen noch immer „mimosenhaft" (um mit Marc Rosenberg zu reden) der eindringlichen Forschung entzieht, endlich das später auftretende transluzide Email sind hier in mustergültigen Beispielen vertreten. Die letztgenannte Gruppe wird eröffnet mit der so überaus reizvollen, um 1545 entstandenen, silbervergoldeten Schmuckkassette (Tafel 57, Nr. 250), die Falke zufolge wohl nach einem Entwurf Peter Flötners vielleicht von Wenzel Jamnitzer ausgeführt ist.
Die eigentlichen Silberarbeiten der Sammlung, für die Frühzeit wiederum fast ausschließlich kirchliche Geräte, reichen gleichfalls bis in das 11. Jahrhundert zurück.

Krümme eines Bischofstabes mit Grubenschmelz
Limoges, um 1200
Aus der Sammlung alter Goldschmiedewerke
im Kunsthaus Zürich

Die Erzeugnisse zahlreicher Werkstätten der verschiedensten Länder und Städte ziehen insbesondere für die Zeiten der Renaissance, dann des Barocks, des Rokoko und Klassizismus an uns vorüber. Unter den hierher gehörigen Gegenständen zu weltlichem Gebrauch schießen für die Zeit vom 16. bis zum 18. Jahrhundert wohl zunächst Nürnberg und dann Augsburg, wie in der Geschichte der deutschen Goldschmiedekunst, so auch in der Sammlung Rütschi, den Vogel ab. Treffliche Namen sind hier vertreten; so für Nürnberg, außer den bereits genannten (Flötner — W. Jamnitzer), Christoph Jamnitzer, Heinrich Straub, Caspar Beutmüller, Christoph Ritter d. J., der „Tulpenmeister" S. B. Fern u. a., für Augsburg insbesondere, alle überragend, Johannes Lencker (1573 bis 1637), von dem die Sammlung einige seiner Hauptwerke birgt: zwei gegossene, teilvergoldete Silberkannen, die eine in Form des die Europa entführenden Stieres, samt den beiden dazugehörigen, auf das reichste ornamentierten, silbergetriebenen Becken.

Romanischer Bucheinband, Silber. Oberrhein, 12. Jahrh.
Aus der Sammlung alter Goldschmiedewerke im Kunsthaus Zürich

Bezüglich der in dem Falkeschen Buche vorkommenden Nürnberger Merkzeichen, die bisher nicht auf einen bestimmten Goldschmied haben bezogen werden können, habe ich mich bemüht, an Hand der Akten (Bürger- und Meisterbücher, Totenbücher, Ehebücher usw.) die Namen zu eruieren. Leider nur mit sehr geringem Erfolg. Denn für HO, zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts, und für VK, um 1600, ließ sich kaum eine Vermutung aufstellen. Für HR, um 1590 (Nr. 263) aber konkurrierten nicht weniger als vier Meister (nämlich außer dem Jamnitzer-Schüler Hans Rösner, † 1599: Hans Resch, † 1593, Hans Reimer, aus Tellingstedt in Dithmarschen stammend, in der „Zisselgasse", der Goldschmiedsstraße, heute Albrecht-Dürer-Straße, wohnhaft, † 1607, und Hans Rabelt, als Pfründner, „Zwölfbrüderer bei der Kartausen", † 1625), für HS 1585 (Nr. 578) sogar zwölf Meister, die hier aufzuzählen doch wohl zu weitläufig wären, für PS, erste Hälfte des 17. Jahrhunderts (Nr. 260), im ganzen sieben (Paulus Steg, wird 1570 Bürger, Peter Schleich d. Ä., † 1610, Peter Sigmund, wird 1609 Bürger, Philipp Scheuerer, † 1633, Peter Schützinger, † 1634, Peter Schopper, † 1656, und Peter Schleich d. J., † 1667). Nur für CK, zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts (Nr. 344), kann mit leidlicher Sicherheit auf den „ehrbaren und kunstreichen" Conrad Kerstner, Gold- und Silberarbeiter im Krämersgäßlein, † 1702, und ebenso für GK, zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts (Nr. 321), auf den „ehrbaren und kunstreichen" Georg Kohler, „Goldschmied unter der Vestung in der oberen Söldnersgassen", † 1658, geraten werden.

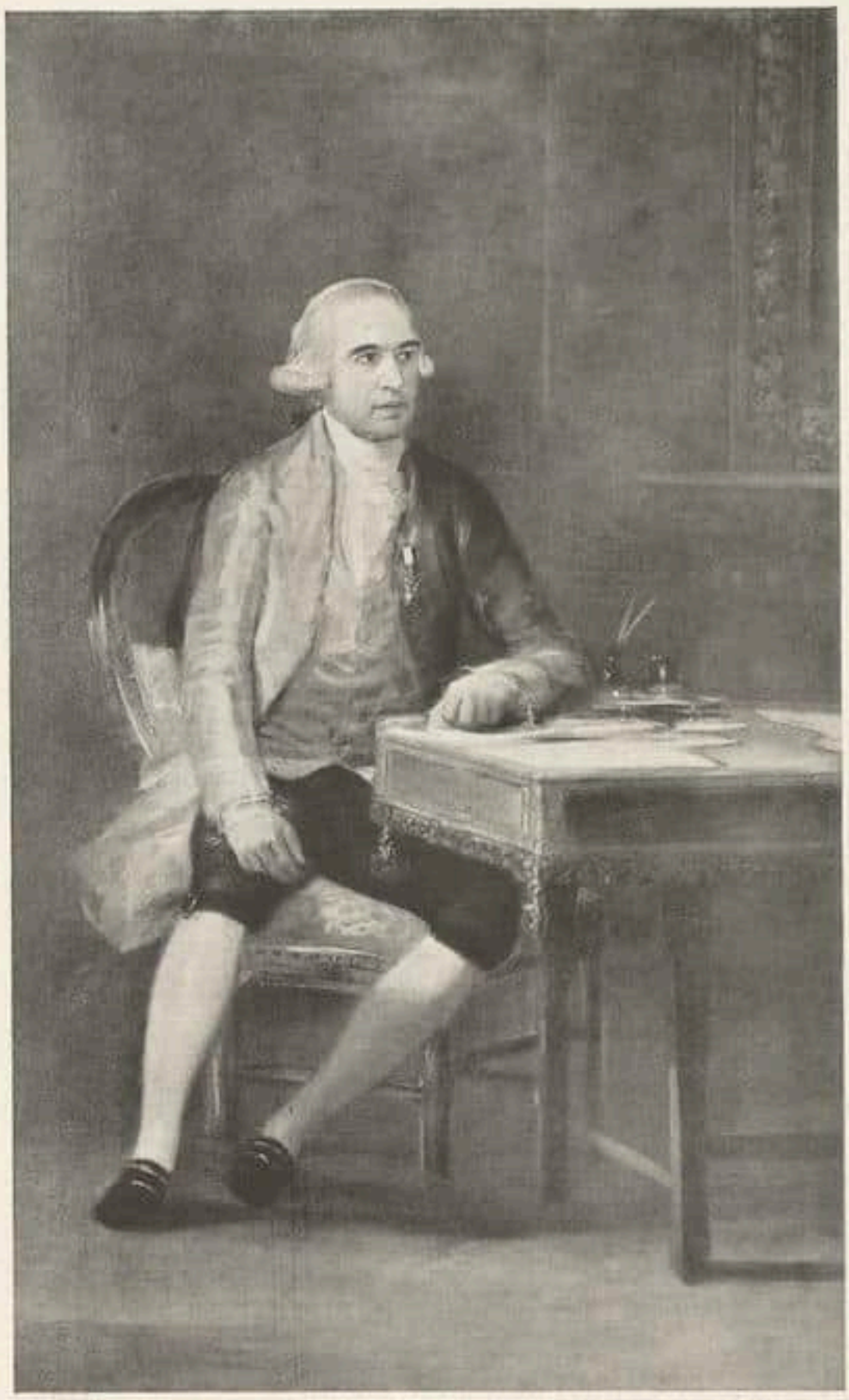
Immerhin bringen obige Angaben wieder ein-

Emailtafel. Johannes Penicaud. Limoges, um 1515
Aus der Sammlung alter Goldschmiedewerke im Kunsthaus Zürich

mal auf das deutlichste die außerordentliche Fülle der Kräfte zum Bewußtsein, die jahrhundertelang in der Nürnberger Goldschmiedekunst am Werke gewesen sind. Daß auch zahlreiche andere deutsche wie außerdeutsche Städte an der Sammlung durch Arbeiten vertreten sind, mag hier nur kurz erwähnt werden. Von ersteren nenne ich Altenburg, Bamberg, Braunschweig, Breslau, Bützow, Danzig, Dresden, Frankfurt a. M., Frankfurt a. O., Hamburg, Kiel, Köln, Lissa, Lübeck, München, Stettin, Straßburg und Ulm, von letzteren Modena, Moskau, Neapel, Paris, Reval, Rom, Utrecht und Venedig. Ein besonderer Abschnitt ist der ansehnlichen Reihe von Erzeugnissen Schweizer Städte gewidmet.
Ein dritter Hauptabschnitt umfaßt die Arbeiten aus Halbedelstein und anderen Stoffen in Edelmetallfassung (Nr. 564 bis 591), ein vierter die verschiedensten Arten von Schmucksachen (Nr. 592 bis 1258), deren lange Reihe mit einer altägyptischen Scheibenfibel geginnt, mit einer Auswahl aus der reichen Ringsammlung und einigen Taschenuhren, Gürteln, Anhängern, Rosenkränzen, Filigranarbeiten und „Schweizer Schmucksachen" schließt. Diese Gegenstände haben in der historischen Einleitung keine besondere Behandlung erfahren und sind auch in der Illustrierung arg zu kurz gekommen, die ja im übrigen alle besseren Stücke deutlich und scharf wiedergibt.

Es wäre zu wünschen, daß insbesondere auch die große Abteilung des mehr volkstümlichen und des bäuerlichen Schmuckes eine gleich vorbildliche Durcharbeitung und wissenschaftliche Behandlung erfahren würde, wie sie Falke den in höherem Sinne kunstvollen Edelschmiedearbeiten der Sammlung Rütschi auf Grund seiner reichen Kenntnisse und Erfahrungen hat zuteil werden lassen.

Theodor Hampe



Goya Bildnis des Don Francesco de Pavedra

Aus der im November 1928 bei Frederik Muller & Co. (Direktion A. W. Mensing) stattfindenden Versteigerung aus der Sammlung Marczell von Nemes

DÜRER-DRUCKE

In der Reihe der bekannten Amsler-Drucke, die der Verlag von Amsler und Ruthardt in Berlin seit einer Reihe von Jahren ediert und die den bezeichnenden Untertitel führen „Kupferstiche und Holzschnitte alter Meister in originalgetreuen Nachbildungen", ist das Werk Albrecht Dürers hervorragend vertreten. Man muß gerade im Dürer-Jahr 1928 wieder einmal an diese mustergültige Folge von Einzelblättern und Gesamtausgaben Dürerscher Graphik nachdrücklichst erinnern, weil sie in ihrer Art bisher nicht überholt worden sind, auf der anderen Seite aber durch wohlfeilen Preis eine Verbreitungsmöglichkeit haben, die dem Verlangen breiter Volksschichten sehr entgegenkommt. Hier sei besonders erinnert an die Passion Christi mit den 16 Kupferstichen Dürers, in denen sich ergreifend das Leiden jedes Menschen und das des Künstlers zumal zu einem unvergänglichen Symbol verdichtet. Ähnlich gab der Verlag die 37 Holzschnitte der Kleinen Passion in einer mustergültigen Buchausgabe heraus. (Dazu als Gegenstück ähnlich Martin Schongauers Folge von 12 Kupferstichen der Kleinen Passion, die den ganzen himmelweiten Abstand von der Erschütterung des Nürnberger Meisters erkennen lassen.) Eine in ihrer Art großartige Gabe ist sodann die originalgetreue Wiedergabe des Marienlebens mit den 20 Holzschnitten Dürers, die auch heute noch wie ein unerschöpfliches deutsches Volksbuch erscheinen. Dieser Buchveröffentlichung aber stehen ebenbürtig zur Seite die vom gleichen Verlag besorgten Ausgaben der Offenbarung St. Johannis mit den 16 Holzschnitten von 1496, das erschütterndste Bekenntnis dieses apokalyptischen Zeitalters, und die Große Passion mit den 12 Holzschnitten von 1510. Mit diesen wohlfeilen Sonderausgaben der wichtigsten Dürerschen Folgen hat der Verlag von Amsler und Ruthardt dem Sinn des Dürer-Jahres weit vorausgegriffen. Erst jetzt sind wir vielleicht so weit, dieses Geschenk richtig zu werten, das ohne Umschweife gesprochen, verdient hat, Volksbesitz im besten Sinne des Wortes zu werden.

Biermann

SAMMLER UND MARKT

DIE BEVORSTEHENDEN HERBST-VERSTEIGERUNGEN

Noch ist die Sommerpause nach dem Auktionsjahr 1927/1928, das mit zu den lebhaftesten zählt, die je gewesen sind, nicht zu Ende. Es hat einen Umsatz gebracht, der allein in London weit über alle vorherigen Ziffern hinausgeht. Trotzdem waren die Preise im allgemeinen nicht überraschend hohe, sondern fast immer die im Kunsthandel üblichen.

Die Kunstauktionen als Wertmaßstab für den Kunsthandel sind ein nicht zu unterschätzender Faktor für die Marktlage. Es ist ein Irrtum zu glauben, daß die Versteigerungen dem Handel schaden. Im freien Wettbewerb werden vielmehr die Sammler angeregt, zu kaufen. Ihnen bieten die Auktionen nicht nur Material, sondern auch die Richtung und Art des Ausbaus ihrer Sammlungen. Nicht für alles, was auf den Markt kommt, ist ein aufnahmefähiges Publikum vorhanden. Bestimmte Gebiete werden bevorzugt. Der Wettbewerb von Sammlern und Händlern ist ein wichtiges Regulativ für die Preisgestaltung.

Schon werden wieder Vorbereitungen für die nächste Auktionssaison getroffen, die allen Anzeichen nach der vergangenen an Bedeutung nicht nachstehen wird. Im Herbst wird sich das Hauptinteresse der Sammler und Händler auf Amsterdam und Berlin, welch letzteres dank der Ausbreitung des Berliner Kunsthandels wieder in die erste Reihe gerückt ist, konzentrieren müssen. Dagegen pflegen London und Paris im Herbst keine Versteigerungen von Bedeutung zu veranstalten.

Das Amsterdamer Auktionshaus Frederik

J. Tintoretto — Susanna im Bade

Aus der im November 1928 bei Frederik Muller & Co. (Direktion A. W. Mensing) stattfindenden Versteigerung aus der Sammlung Marczell von Nemes

Goldene, grün emaillierte Dose mit Brillanten und dem Grisaille-Porträt auf rosa Fond der Kaiserin Katharina II.
Paris, um 1765

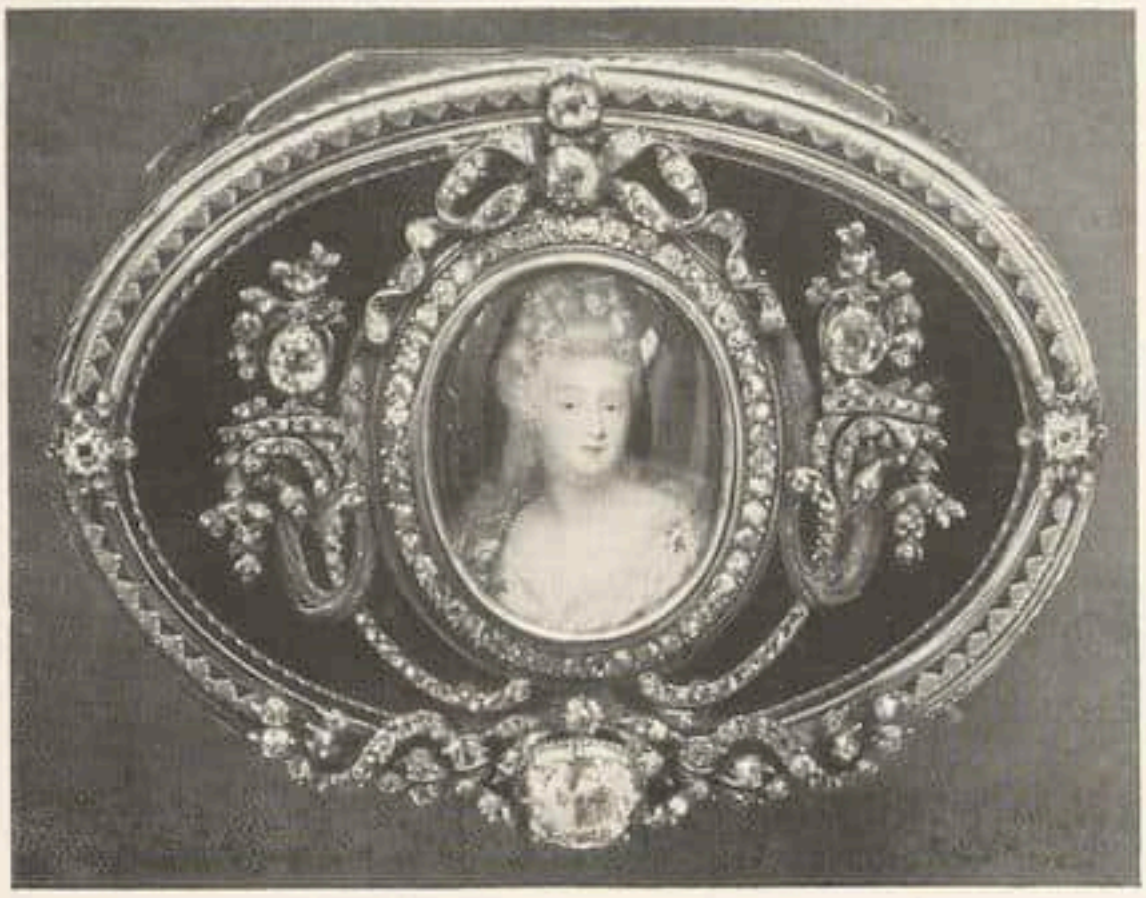
Aus der im November stattfindenden Versteigerung von Beständen der Leningrader Museen und Schlösser (Eremitage u. a.) bei Rudolph Lepke, Berlin

Muller & Co. kündigt für Oktober—November gleich zwei Auktionen an, die die höchste Beachtung verdienen. Hier werden Teile der Sammlungen Nemes und Six, die schon seit langem den besten Ruf besitzen, zur Versteigerung kommen. Die erste Auktion der Sammlung Nemes enthält Gemälde alter Meister, gotische und flämische Tapisserien, Schweizer Stickereien des Mittelalters, Bronzen der italienischen Renaissance, deutsche und niederländische Silberarbeiten. Um die gleiche Zeit wird ein Teil der Sammlung Six ausgeboten werden, hauptsächlich werden Gemälde holländischer Meister des 17. Jahrhunderts, sowie graphische Arbeiten und Handzeichnungen Rembrandts in der Versteigerung vertreten sein. Dagegen werden alle Werke fehlen, die sich auf die Familie Six persönlich beziehen. Vor allem bleiben die Familienbildnisse von Rembrandt und Frans Hals als Stiftung dem Amsterdamer Hause erhalten.

Etwa von der gleichen Bedeutung wird die Versteigerung von Kunstwerken aus den Beständen Leningrader Museen und Schlösser sein, die Lepke zur Feier seiner 2000. Auktion in der ersten Novemberwoche in Berlin veranstaltet. Die Kunstgegenstände, die hier auf den Markt kommen, fallen durch ihre ausgezeichneten Provenienzen auf. Sie stammen zumeist aus der Eremitage, dem Palais Michailoff, Gatschina u.a. Diese Versteigerung ist die erste, die offiziell im Auftrage der Sowjets stattfindet. Früher wurde schon manches unter staatlicher Marke in England, Deutschland und Österreich versteigert, besaß aber nicht die Qualität der jetzt zur Versteigerung kommenden Stücke. Die Versteigerung verfolgt den Zweck den durch die Enteignung überfüllten Museen Raum zu schaffen und Mittel zum weiteren Ausbau der Sammlungen bereitzustellen. Im übrigen wird allgemein von der Sowjetregierung nichts außer Landes gelassen. Die bedeutsame Versteigerung enthält Gemälde italienischer Trecentisten, niederländischer Künstler des 17. Jahrhunderts, französischer Meister des 18. Jahrhunderts, französische Möbel und kunstgewerbliche Arbeiten, darunter eine außergewöhnliche Kollektion von Golddosen.

Nicht minder interessant verspricht die Auktion der Sammlung Brose, einer Spezialsammlung von Arbeiten des Berliner Malers Karl Blechen (1798—1840), der von der romantischen Malerei ausgehend, Bedeutung als Vorläufer und Bahnbrecher der Freilichtmalerei in Deutschland hat. Mehr als hundert Werke seiner Hand werden von Hollstein und Puppel, Berlin, im November zerstreut werden.

Für die Bewertung der impressionistischen und nachimpressionistischen Malerei, besonders der deutschen, wird die Versteigerung aufschluß-



Goldene Dose mit Blutjaspis-Email à quatre couleurs und einer Miniatur (Damenporträt) in reicher, mit Brillanten besetzter Fassung. Französisch, 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts

Aus der im November stattfindenden Versteigernng von Beständen der Leningrader Museen und Schlösser (Eremitage u. a.) bei Rudolph Lepke, Berlin

reich sein, die im Spätherbst Paul Cassirer veranstalten wird. Längere Zeit hindurch ist keine Kollektion qualitativ hoher zeitgenössischer Kunst auf den Markt gekommen, wenig nur, was der Sammlung Ganz entspricht, die allein fünfzehn Werke des Lovis Corinth, darunter mehrere Hauptwerke, ihr Eigen nennt.

Und schließlich versteigern Cassirer-Helbing die Sammlung des früheren Direktors der Großherzoglichen Porzellansammlung in Darmstadt, Dr. von Ostermann, die Porzellane deutscher und ausländischer Manufakturen enthält.

Auf all diese Versteigerungen wird in den folgenden Heften noch näher einzugehen sein. S

FRANKFURT a. M.

Am 16. und 17. Oktober versteigert die Kunsthandlung F. C. A. Prestel Werke moderner Graphik der bekannten Sammlung Dr. A. W. von Dietel, dessen Gemäldesammlung vor zwei Jahren mit großem Erfolg durch Frederik Muller in Amsterdam versteigert wurde. Die Graphiksammlung bringt hervorragende Arbeiten bekannter Meister des In- und Auslandes. Wir nennen nur: Cézanne, Corot, Forain, Goya, Toulouse-Lautrec, Liebermann, Manet, Menzel, Millet, Munch, Pissarro, Renoir, Signac, Sisley, Thoma, Welti, Whistler, Zorn u. a. m.

Anschließend versteigert die gleiche Firma vom 18. bis 19. Oktober eine interessante Sammlung von Handzeichnungen und Aquarellen des 19. und 20. Jahrhunderts, in der Pechstein, Kokoschka, Jaeckel, Kandinsky u. a. in besonderem Maße vertreten sind. D

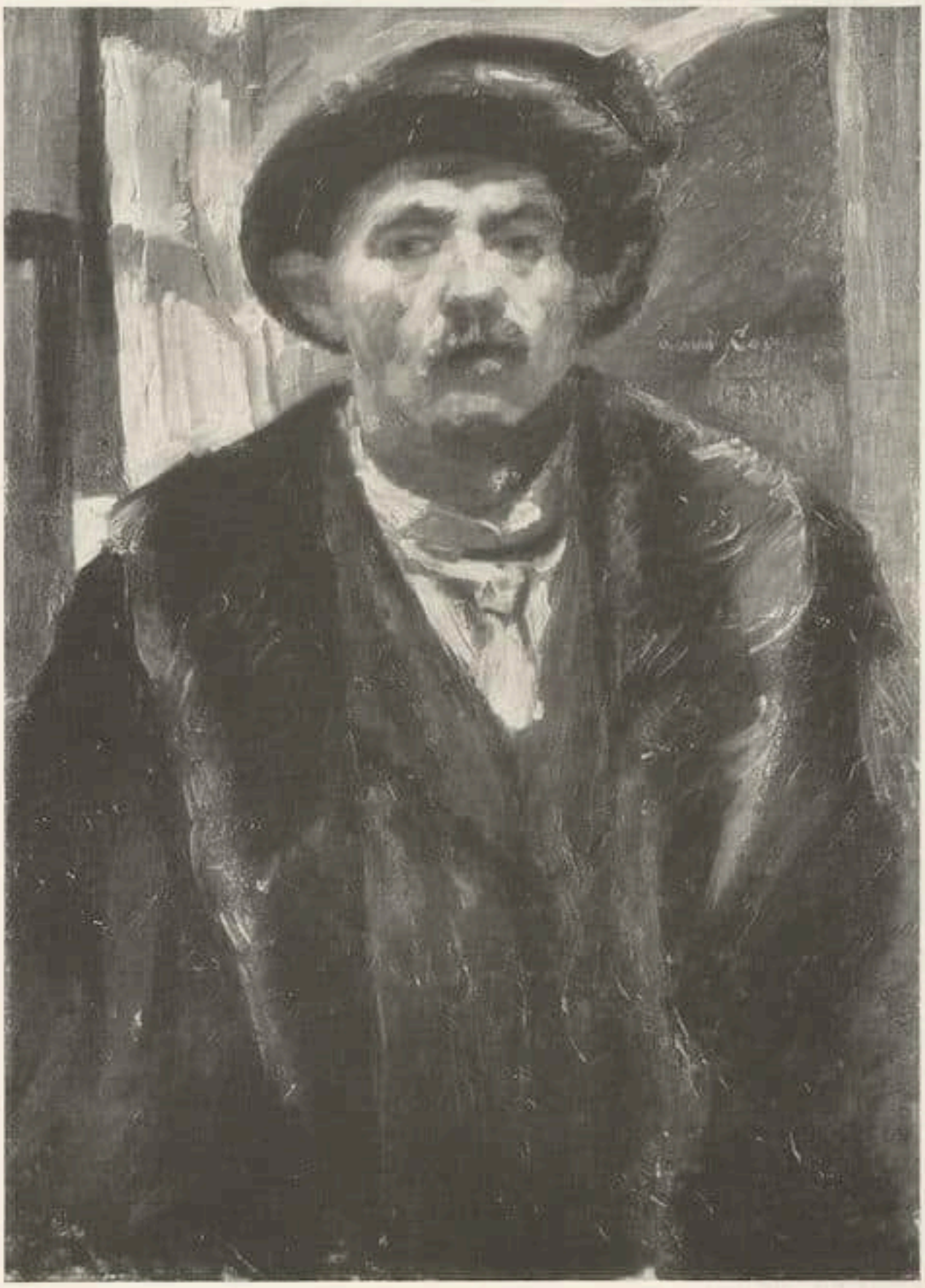
*

EIN UNBEKANNTER VAN DYCK

Ein Altarbild mit dem Martyrium des heiligen Sebastian von van Dyck ist in England aufgetaucht. Das mehr als $2^1/_2$ m große Bild zeigt einen späteren Zeitpunkt als die beiden großen Sebastiansbilder in der Münchner Pinakothek: die Bogenschützen schießen schon auf den an den Baum gefesselten Heiligen, dem die Engel von oben die Marterkrone herabbringen. Der römische Kaiser und ein Fahnenträger halten hinten zu Pferde in der echt vlämischen Landschaft. Das Bild wird um 1618/20 datiert, in die Zeit von van Dycks Mitarbeit in der Werkstatt des Rubens. r

ZUM TODE VON HENRY YATES THOMPSON

In Henry Yates Thompson, der hochbetagt in London gestorben ist, hat die internationale Sammlerwelt einen ihrer Veteranen verloren. Thompson nannte den schönsten Besitz früher Bilderhandschriften sein eigen, besonders aus



Lovis Corinth Selbstbildnis im Pelz. 1916

Aus der Sammlung Dr. Alfred Ganz, St. Niklausen bei Luzern
Versteigerung bei Paul Cassirer, Berlin, am 30. Oktober 1928

der klassischen Zeit der Gotik aus Frankreich und England. Dieser bedeutende Bestand ist in einem eigenen Kataloge beschrieben worden. In den Jahren 1919 bis 1921 hat dann Thompson seine ganze Sammlung bei Sotheby in London versteigern lassen. Dem Britischen Museum und dem Louvre hat er große Stiftungen gemacht.

EIN UNBEKANNTER GRECO

ist in der Pfarrkirche von El Bonillo in der spanischen Provinz Albacete aufgefunden worden. Das große Altarbild stellt die Kreuztragung Christi dar und entspricht der Komposition im Prado. Die Direktion des Prado hat die Echtheit des Bildes anerkannt, das auf der ibero-amerikanischen Ausstellung in Sevilla ausgestellt werden wird. r

DRESDEN

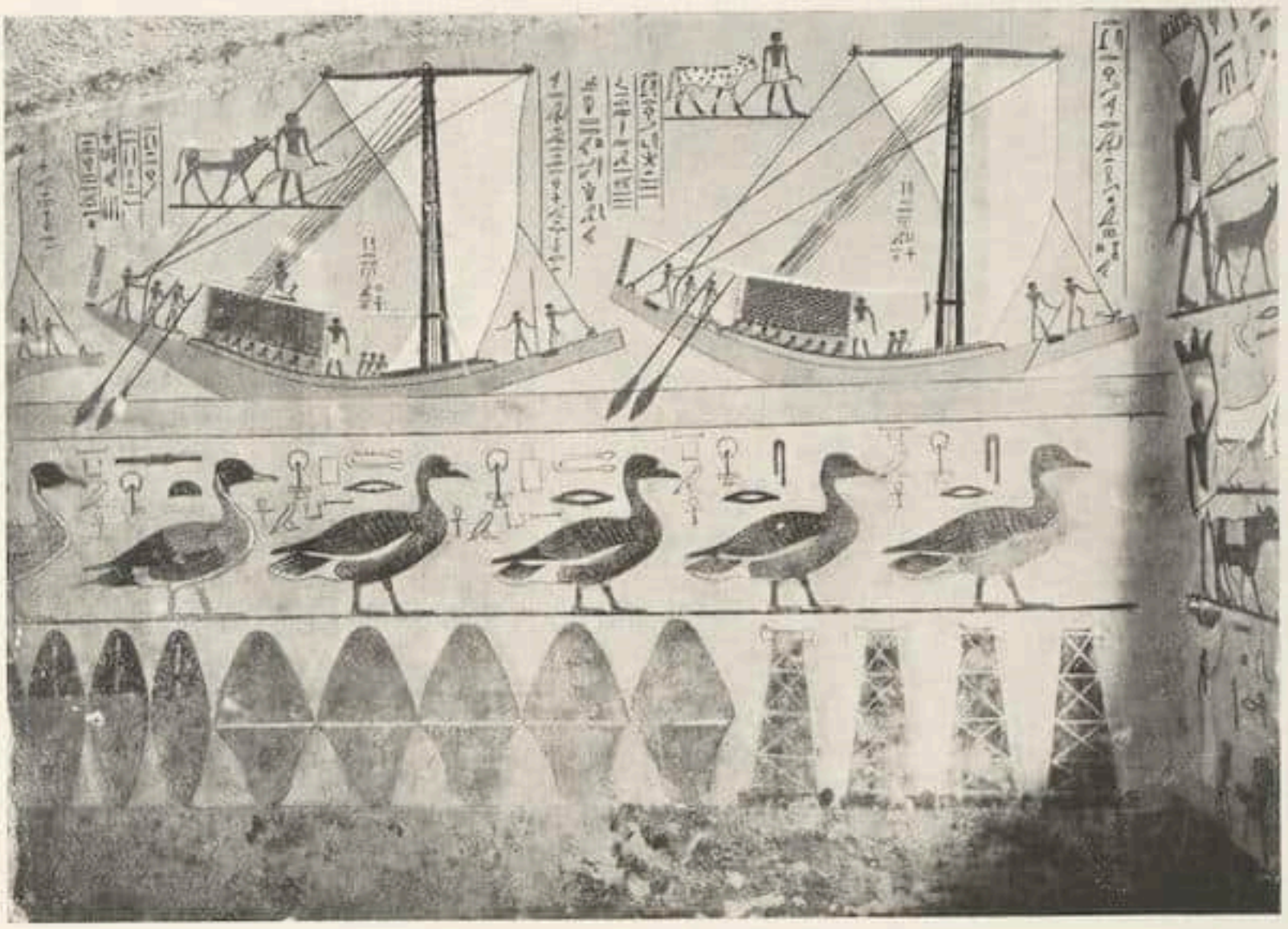
Die neunte Dresdner Kunst- und Antiquitätenauktion findet wie bisher unter der Leitung der Kunsthandlung Emil Richter, Dresden, am 5. und 6. November ds. Js. im Logenhaussaal, Ostra-Allee 15, statt.

Ersatzkopf, Kalkstein Berlin

DAS PYRAMIDENFELD VON GISE

VON WALTHER WOLF

Der große Friedhof bei den Pyramiden von Gise ist schon im vorigen Jahrhundert mehrfach Gegenstand wissenschaftlicher Untersuchungen gewesen, aber erst seit dem Anfang unseres Jahrhunderts ist man darangegangen, das ganze Gebiet systematisch bis auf den letzten Quadratmeter freizulegen. Es wurde zunächst das Feld, das sich westlich von der Cheopspyramide aus erstreckt und das im Süden durch die Chefrenpyramide, im Norden und Westen durch den natürlichen Abfall des Geländes begrenzt wird, in drei Grabungskonzessionen aufgeteilt. Die nördliche Konzession fiel an Prof. Reisner, der anfangs für die Universität von Kalifornien, dann für die Bostoner Harvard-Universität grub, die südliche an Schiaparelli, den Turiner Ägyptologen, der aber seine Konzession später an Reisner abgab. Das zwischen beiden liegende Mittelfeld wurde der Universität Leipzig übertragen. Unter Leitung des Leipziger Ägyptologen Georg Steindorff wurde in drei Kampagnen 1903/4 und 1906/7 ein Teil des Feldes freigelegt. Seit 1912 wurden die Grabungen auf diesem Teile durch die Wiener Akademie weitergeführt, die in den drei Wintern bis zum Kriege unter Leitung von Prof. Junker-Wien arbeitete. Nach dem Kriege taten sich Wien und Leipzig zusammen, um in den Wintern 1926 und 1927 unter Führung von Junker das Angefangene zu vollenden. An allen diesen deutschen Grabungen hatte sich der in Ägypten ansässige Großkaufmann Wilhelm Pelizaeus finanziell beteiligt. Die auf ihn entfallenden reichen Funde

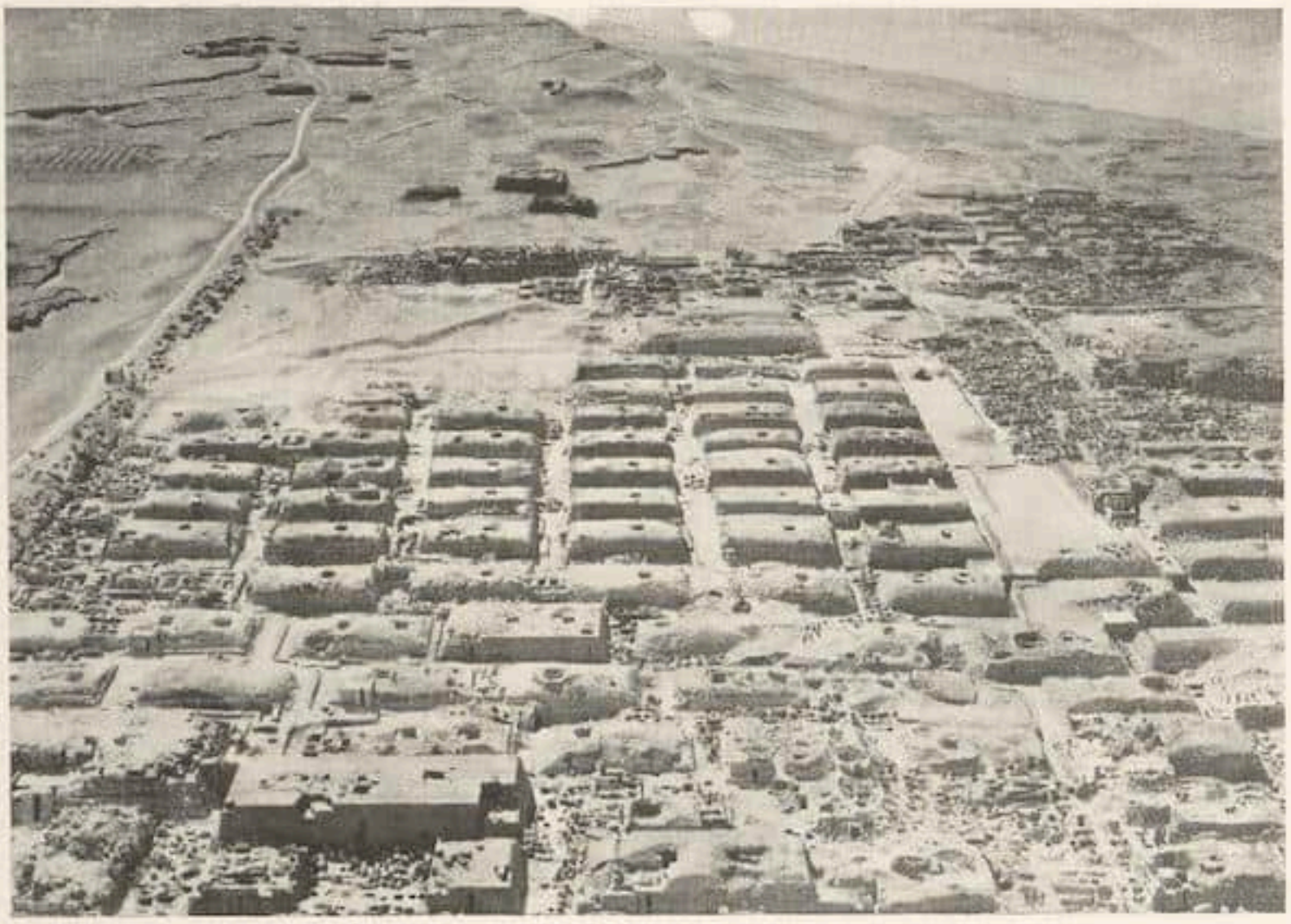


Wandmalerei in der Grabkammer des Kaiemanch

schenkte er seiner Vaterstadt Hildesheim, indem er sie durch glückliche Ankäufe so beträchtlich erweiterte, daß heute das »Pelizaeus-Museum« nach Berlin die bedeutendste ägyptologische Sammlung darstellt, die wir in Deutschland besitzen. Die übrigen, meist ganz einzigartigen Funde gelangten, abgesehen von Kairo, in das Kunsthistorische Museum zu Wien und die Leipziger Universitätssammlung.

Im folgenden soll von diesem zuletzt besprochenen Grabungsabschnitt die Rede sein; es sei nur erwähnt, daß die übrigen nichtdeutschen Abschnitte diesen vielfach ergänzen.

Wenn wir etwa auf halber Höhe der Cheopspyramide stehen und den Blick nach Westen schweifen lassen (Abb.), so heben sich aus der verwirrenden Fülle großer und kleiner Gräber und Schächte deutlich die wohlausgerichteten Reihen mächtiger rechteckiger Bauten heraus, die wir uns mit einem modernen arabischen Wort »Mastaba« zu benennen gewöhnt haben, einem Wort, das sich auf die äußere Form bezieht und soviel wie Bank bedeutet. Diese Anlagen, die Gräber der Großen aus der Zeit der Pyramidenerbauer, verdanken offensichtlich einem einheitlichen Bauplan ihre Entstehung, der auf Cheops selbst zurückgehen dürfte. Zeugen schon die rechtwinklig sich schneidenden Straßen von größter Regelmäßigkeit, so verstärkt sich dieser Eindruck bei der Betrachtung der einzelnen Mastabas. Ihre Anlage gleicht sich in demselben Maße, wie sie sich von allen Grabbauten anderer Friedhöfe derselben Zeit und auch von den späteren Bauten unseres Friedhofes unterscheidet. Zwar lassen sich heute zwei Typen unterscheiden, je nachdem sie aus kleineren, gut zugeschnittenen Steinen gemauert sind oder an der Außenseite große roh behauene Quadern aufweisen. Aber



Blick von der Cheopspyramide über das Gräberfeld im Westen

auch dieser Unterschied sollte einst verschwinden, indem ihnen allen eine Bekleidung aus dem feinen, schneeweißen Kalkstein zugedacht war, wie er auf der Ostseite des Nils ansteht. Diese Bekleidung ist vielfach nicht zur Ausführung gekommen, häufig aber auch als willkommenes Baumaterial entwendet worden, so daß wir sie heute nur in einzelnen Fällen antreffen.

Vor dieses rechteckige Massiv hat man alsdann einen Kultbau aus weiß verputzten Nilschlammziegeln gesetzt. Er enthielt zwei längliche Kammern, deren eine für die Aufbewahrung des Opfergerätes und deren andere für den Kult bestimmt war. Jede Kammer war mit einem Tonnengewölbe überdeckt; da aber die Außenmauern rings bis zum Scheitel des Gewölbes gingen, bekam das Ganze die Gestalt eines Würfels, fiel also nicht aus dem Rahmen der Anlage. Die Opferstelle enthielt die fest eingebauten Ständer für Platten und Schüsseln und eine Grube für die Libationen, vor allem aber eine sehr feine Reliefplatte, die den Verstorbenen vor dem Speisetisch sitzend zeigt, Listen der Opfergaben und vor allem sind seine Namen und Titel beigefügt. Diese Platte ist in die Westwand des Anbaues, das heißt in die Mastabawand, vor die der Ziegelbau gelegt war, eingelassen. Es haben sich mehrere in situ gefunden.

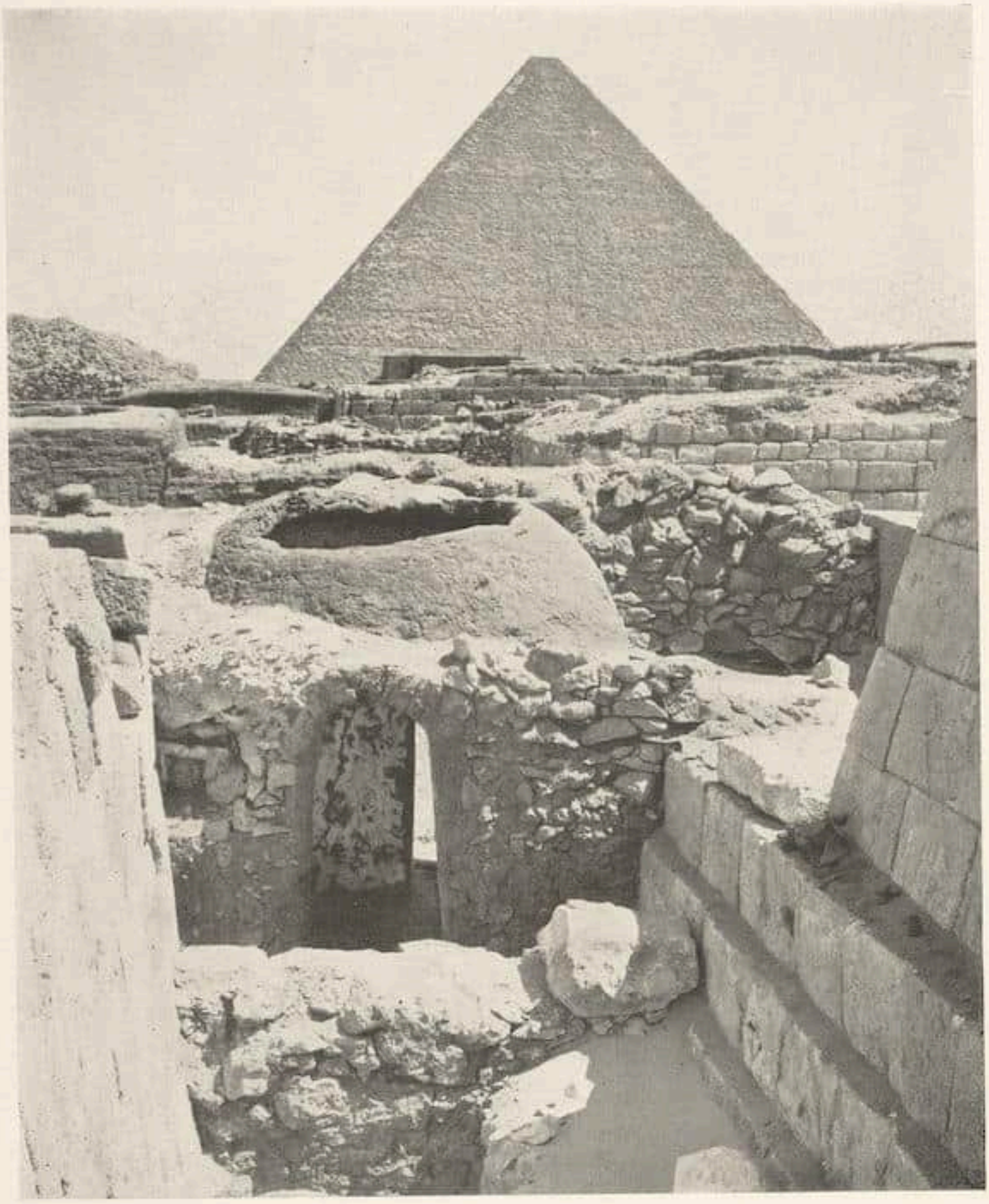
Die Grabkammer liegt tief unter dem Mastabablock im gewachsenen Felsen. Der Schacht geht vom Dach der Mastaba aus, läuft senkrecht nach unten zunächst durch ihr Mauerwerk, dann in den Felsen hinein. Auf seiner Sohle führt eine etwa 2 m große Öffnung zur Grabkammer hin, die noch etwas tiefer als die Schachtsohle liegt und gegen diese mit einer schweren Kalksteinplatte verschlossen ist. Die Kammer mißt etwa 5 cbm. Die Tiefe des Schachtes ist beträchtlich, in einem Falle erreicht sie 45 m (zum Vergleich sei angeführt, daß

eine Berliner Mietskaserne 22 m erreichen darf). Die Arbeitsleistung erscheint aber noch in ganz anderem Lichte, wenn wir sehen, daß Schacht und Kammer auf das sorgfältigste gearbeitet sind. Da, wo der Schacht durch das Massiv der Mastaba hindurchgeht, ist er ausgemauert, dann mit großer Regelmäßigkeit in den Fels geschnitten. Ganz besonders ist die Behandlung, die man der Kammer zuteil werden ließ, bezeichnend für das baukünstlerische Empfinden der Pyramidenzeit. Die Wände sind mit Platten aus feinstem Kalkstein von der Ostseite des Nils verkleidet und ebenso der Fußboden. Darüber hinaus hat man durch entsprechende Bemalung versucht, den Eindruck von Granit hervorzurufen in unverkennbarer Nachahmung der granitnen Grabkammern im Innern der Pyramiden der Könige. In dieser durch ihre schönen, einfachen Verhältnisse wie durch die technische Vollendung ihrer Anlage imponierenden Grabkammer steht ein ebenso einfacher weißer Kalksteinsarg in Gestalt einer Kiste, glatt, ohne jede Verzierung oder Inschrift. Auch seine Bearbeitung ist meisterhaft. Deckel und Oberrand greifen messerscharf ineinander. Daneben stehen eine Anzahl kleiner Gefäße aus Alabaster oder Ton, deren Zahl vorgeschrieben gewesen zu sein scheint.

In einer Ecke des Fußbodens der Kammer findet sich ein merkwürdiges Versteck, eine Höhlung, die durch eine sorgfältig gefalzte Fußbodenplatte unsichtbar gemacht ist. Sie enthielt sehr wahrscheinlich einen sogenannten Ersatzkopf, wie sie mehrfach in der Grabkammer verworfen gefunden worden sind (Abb.). Es handelt sich dabei um Bildnisköpfe des Verstorbenen, die, wie die glatten Schnittflächen zeigen, unzweifelhaft als solche gearbeitet sind. In dieser Zeit, die die Mumifizierung noch nicht kannte, die aber nichtsdestoweniger die Fortexistenz des Körpers als Vorbedingung für das Weiterleben der Seele nach dem Tode empfand, hatten sie als Ersatz für den wichtigsten Körperteil zu dienen.

Die Form der hier geschilderten Mastaba ist, wie ich hier nur andeuten kann, eine lokale Sonderform, die gewissermaßen gewaltsam durch Zurückdrängung der am Beginn der 4. Dynastie an anderen Orten bereits vorhandenen und in mancher Hinsicht entwickelteren Typen zugunsten der Einheitlichkeit der Friedhofsanlage neu geschaffen worden ist. Die Entwicklung, die nun auf unserem Friedhof einsetzt, ist zunächst im Grunde nichts Anderes als das Hervorbrechen bisher zurückgedrängter Elemente. Ob diese neuen Bauformen, die die Klarheit des ursprünglichen Bauplanes stark beeinträchtigen, teilweise mit den bisher besprochenen gleichzeitig sind und dann ihre freiere Anlage besonderen Privilegien ihrer Besitzer verdanken oder ob sie erst mit der folgenden 5. Dynastie einsetzen, deren Könige anderwärts bestattet sind, ist eine Streitfrage, deren Lösung der endgültigen Veröffentlichung der Grabungen vorbehalten bleiben muß. Jedenfalls stellt diese Datierungsfrage, wie wir noch sehen werden, ein Problem dar, dessen Lösung nicht nur für die Geschichte der ägyptischen Architektur, sondern auch der Plastik und Reliefkunst, von einschneidender Bedeutung ist.

Die Fülle der neuen Bauformen ist gegenüber der Eintönigkeit der bisherigen »Einheitsmastaba« überwältigend. Es kann sich hier nur darum handeln, mit ein paar Strichen zu skizzieren, in welcher Richtung die Entwicklung sich bewegt. Vor allem gibt man jetzt den Ziegelvorbau auf und verlegt die Kultkammer in das Massiv der Mastaba, das heißt, man spart eine Kammer im Kern



Hängekuppel des Seneb aus Ziegeln. Im Hintergrund die Cheopspyramide

des Mauerwerkes aus. Die Wände dieser Kammer werden nun wieder, wie man das früher in bescheidenem Maße auch schon getan hatte, mit Reliefbildern ausgestattet. Ihr Kreis ist auch jetzt noch beschränkt, die Verteilung auf den Wänden etwas ungeschickt und gezwungen. Die grandiose Ausgestaltung der Bilderzyklen und deren meisterhafte Komposition ist erst eine Leistung der Künstler von Sakkara, die in den bekannten Gräbern des Ti und Ptahhotep nicht mehr zu überbietende Glanzleistungen vollbringen. Trotzdem oder gerade weil die Künstler in Gise noch stark mit dem Stoff ringen, ist ihr Studium überaus reizvoll. Seit der Überführung zweier solcher Kultkammern nach Wien und Hildesheim — in Berlin gibt es schon seit dem vorigen Jahrhundert zwei — ist übrigens auch einem weiteren Kreise bequeme Gelegenheit dazu gegeben.

Prinz Hemon, Kalkstein Hildesheim

Mit der Anlage einer solchen Kultkammer innerhalb der Mastaba geht Hand in Hand der Einbau eines Statuenraumes, der den Zweck hat, die Statue des Verstorbenen aufzunehmen. Bei der oben besprochenen Einheitsmastaba hatten wir ja statt der Statue die Ersatzköpfe gefunden, eine eigene Statuenkammer war also überflüssig, wobei natürlich auch die Möglichkeit zu erwägen ist, ob man sich nicht mit dem Ersatzkopf begnügt hat, weil eben eine ausgesparte Kammer sich mit der ganzen Anlage nicht vertrug. Die tieferen Gründe für diese und andere Neuerungen kennen wir eben nicht. In der Reihe der älteren Mastabas gab es in dieser Hinsicht nur eine Ausnahme, die Anlage des Prinzen Hemon, der wohl mit Rücksicht auf seine besondere Stellung zwei Statuenkammern sich angelegt hat, deren eine jene wunderbare lebensgroße Statue des Prinzen enthielt, die mit der fast peinlichen Realistik des fetten Körpers und der packenden Geschlossenheit der Persönlichkeit eines der großartigsten Werke der 4. Dynastie und das unbestrittene Glanzstück des Pelizaeus-Museums darstellt (Abb.). Jetzt werden die allerdings wesentlich kleineren Steinbilder des Verstorbenen und seiner Frau, vor allem auch der mit den mannigfaltigsten Arbeiten des Haushaltes beschäftigten Diener häufig. Wenn sich auch selten eigentliche Meisterwerke unter ihnen finden, so erfreuen sie doch immer wieder durch saubere Arbeit und die Fülle ihrer Motive. Im Laufe der Entwicklung wandert die Statuenkammer. Liegt sie anfangs gern hinter der Kultkammer, so haben wir später Fälle, wo ein regelrechtes Statuenhaus selbständig im Süden an die Mastaba angeschlossen wird, später tritt sie mehr und mehr mit dem Grabschacht in Verbindung. Schließlich verzichtet man ganz auf die Kammer und stellt die Statue einfach neben den Sarg. Man kehrt damit zur ursprünglichen Sitte zurück; es mag aber auch die Armut der späteren Grabinhaber dazu geführt haben, die die Anlage einer komplizierten Statuenkammer nicht mehr gestattete.

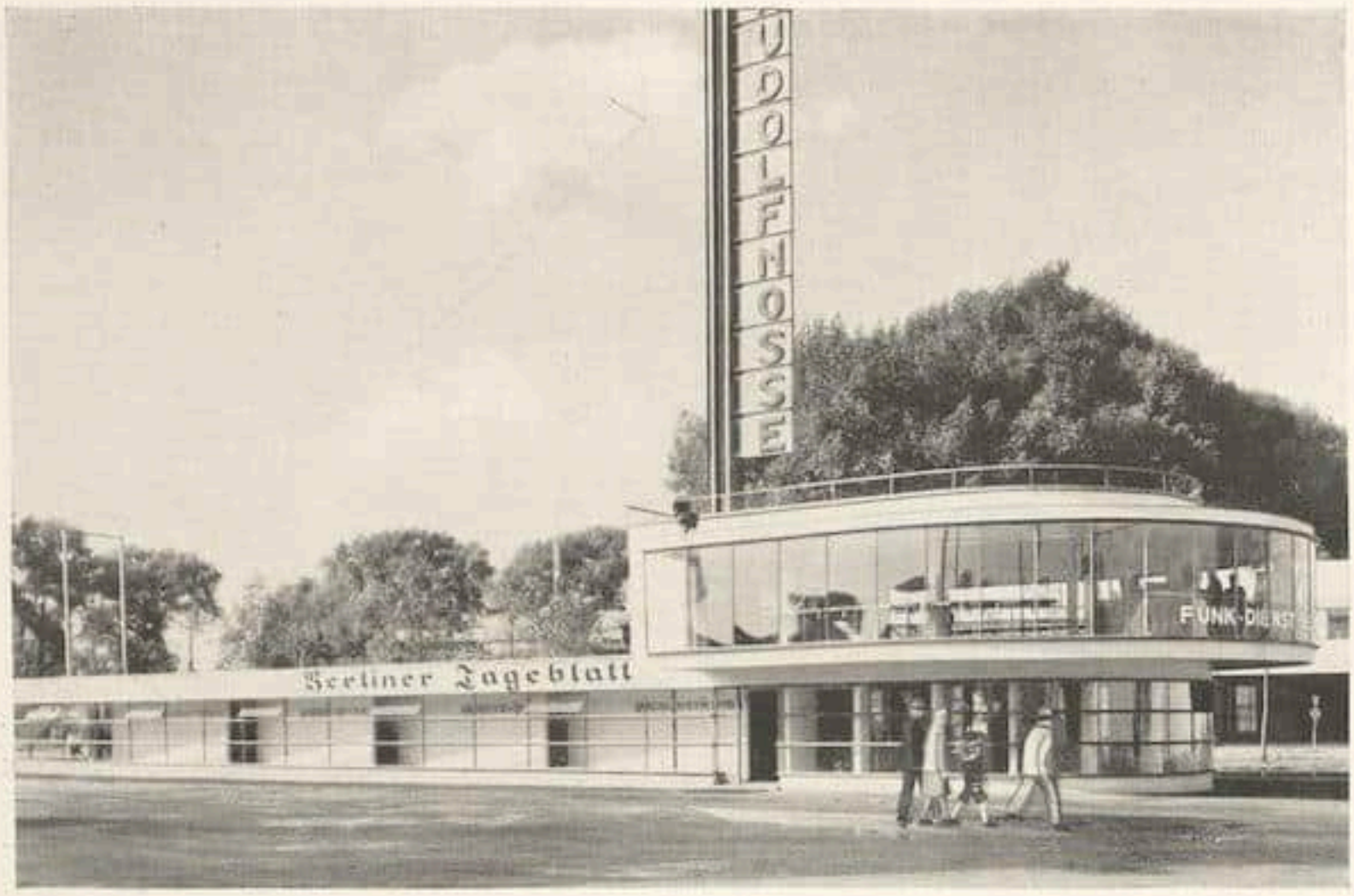
Gruppe der Familie des Zwergen Seneb, Kalkstein Kairo

Möglich war diese Entwicklung übrigens erst, nachdem man die alte Scheu, es könnten irgendwelche Bilder in der Nähe des Sarges dem Toten schaden, überwunden hatte. Wir haben dafür ein weiteres interessantes Beispiel in Gise. Bisher hatte man aus besagtem Aberglauben Bilder immer nur in der Kultkammer angebracht, dagegen die Grabkammer ungeschmückt gelassen, sogar auf jede Inschrift, die ja auch Bilder enthielt, verzichtet. Jetzt haben wir in der Mastaba des Kaiemanch einen Fall, wo man die Felswände der Kammer nur roh glättet, sie mit einer Stuckschicht überzieht und mit dem Pinsel frisches Leben auf ihr hervorzaubert (Abb.). Alles, was Besitz und Freude des Ver-

storbenen hier auf Erden war, sein Vieh, seine Schiffe, seine Speicher, seine Diener und Tänzerinnen, erscheint hier auf den Wänden neben dem Sarge, um dem Toten allezeit gegenwärtig zu sein. Die Bilder sind von solch vollendeter Maltechnik, solcher Freude am Detail und nicht zu vergessen solcher erstaunlichen Erhaltung, daß sie hinfort ihren festen Platz in der Kunstgeschichte der ausgehenden Pyramidenzeit einnehmen werden.

Wir schließen mit einer am äußersten Westende des Feldes im Winter 1927 aufgefundenen Anlage, die hier dartun möge, was alles an Überraschungen der Boden Ägyptens immer noch hergibt. Zunächst der bauliche Befund. Es handelt sich um eine Steinmastaba, die verschiedene Anbauten im Osten und einen Hof im Süden erhalten hat. Vorbauten und Hof sind dann durch eine quadratische Ziegelkammer verbunden worden (Abb.). Diese ist von einer ganz regelrechten Kuppel überwölbt. Die Überführung des Quadrats in das Rund geschieht durch wohlerhaltene Pendentifs; auf die dadurch gewonnene Kreislinie sind die konzentrischen Ringe aufgesetzt. Es ist weder am Charakter der wirklichen Hängekuppel noch an der Zugehörigkeit zur ganzen Grabanlage und an der Datierung in die zweite Hälfte des dritten Jahrtausends v. Chr. im geringsten zu zweifeln. Bezeichnend ist dabei vor allem, daß der Ägypter von der Kenntnis dieser Bauform nie weiteren Gebrauch gemacht hat. Sie entsprach seinem Kunstwollen nicht, und erst als die Hängekuppel mehr als zwei Jahrtausende später erneut gefunden wurde, ist sie zu dem beherrschenden Bauglied geworden, als das wir sie kennen.

Nicht minder interessant ist der Besitzer dieser merkwürdigen Anlage. Die Reliefbilder, vor allem aber seine wundervolle Statue (Abb.), lassen ihn deutlich als Zwergen erkennen, wie sie in Ägypten nicht selten vorkamen. Ihm ist es — ein Zeichen der Zeit — gelungen, die Hand einer Prinzessin zu erobern. Das störende körperliche Mißverhältnis der beiden Gatten hat der Künstler auf eine wahrhaft geniale Weise ausgeglichen. Er hat den Zwergen mit seinen zu kurzen Beinen in den Schneidersitz neben seine normal dasitzende Gemahlin gesetzt und die dadurch an der Vorderseite des kistenförmigen Sitzes entstehende Leere geschickt verdeckt durch die kleinen Bilder zweier wohlgewachsener, nackter Kinder, eines Knaben und eines Mädchens. Der glückliche Finder, Prof. Junker aus Wien, dem ich an dieser Stelle herzlichen Dank für die freundliche Überlassung der Abbildungen sage, steht nicht an, in dieser Gruppe das Beste zu sehen, was seit langen Jahren an Plastik der Pyramidenzeit ans Tageslicht gekommen ist.



E. Mendelsohn — Pavillon des Verlages Mosse
Pressa, Köln

DIE KUNST AUF DER »PRESSA«

VON PAUL FERD. SCHMIDT

Das ist eine der sonderbarsten Ausstellungen, die unsere ausstellungswütige Zeit gemacht hat. Man kann Bücher ausstellen, Plakate und Akzidenzdrucke; aber der Presse selber, dem abstrakten Gebilde, das Produzent und nicht etwa Produkt ist, einen Tempel der Anschauung zu errichten, blieb der Stadt Köln vorbehalten.

Ganz prächtig sind Terrain und Lage ausgewählt, am rechten Rheinufer, mit dem fulminanten Blick auf das türmereiche Mittelalter der heiligen Stadt, bekannt schon von der letzten Werkbundschau her, die eine Große Zeit sehr jäh mit ihren höheren Aspirationen entzweigeschlagen hatte. Von der Deutzer Kürassierkaserne an ziehen sich fast zwei Kilometer rheinabwärts die Paläste der großen europäisch-kölnischen Eitelkeit, in denen mit endlosen Statistiken, Bilderbogen und anderen fröhlichen Mätzchen für den staunenden Laien die Bedeutung der Presse mit ihren Anhängseln drastisch veranschaulicht wird. Es ist ein großes Kino des Nichtsichtbaren, des Bloßlesbaren, also einer Vorstellungswelt, die sich in Andeutungen erschöpft und darum soviel glitzerndes Brimborium braucht, von dem man schon nach einer Viertelstunde das Gähnen kriegt, ohne aber, bei lebhaftestem Tempo, früher als mit sechs geschlagenen Besichtigungsstunden fertig zu werden.

Leider drückt sich die günstige Lage nicht in der Gesamtdisposition der Bauten aus. Es gibt keine Hauptachse, planlos sind und ohne räumliche Beziehung zueinander Staatenhaus (mit einem nirgendwo hinführenden Triumphbogen), Rheinterrassen, Spezialbauten und Vergnügungspark auf dem weiten Gelände herumgestreut.

Ganz leer geht auch die Kunst hier nicht aus; wobei zu unterscheiden ist zwischen der notwendigen tektonischen Form, die den Ausstellungsdingen gegeben wurde, und reiner Kunst, die gar nichts mit den Absichten der Presse zu tun hat. Als solche, bei den Haaren herbeigezogene Gelegenheiten wird man die bedenkliche Ausstellung von Düsseldorfer Malern betrachten dürfen, die bei der Großen Düsseldorfer Schau nicht unterkamen und ihre gekränkte Eitelkeit spornstreichs zur lieben Konkurrenz nach Köln trugen. Wie sehr die Düsseldorfer Recht hatten, diese endgültig Unzeitgemäßen zu verabschieden, lehrt ein flüchtiger Blick in diese gute Stube, wo Gerhart Janssen, Adolph Münzer und Kohlschein den Reigen anführen und von einigen ebenso wackeren Kölner Kunstmalern assistiert werden.

Ebenfalls gehört die Ausstellung von österreichischem Kunstgewerbe alter und neuer Zeit nicht in den Pressa-Zusammenhang. Sie bringt sehr schöne Dinge; natürlich, sie ist als eine Oase inmitten mancher Wüsteneien freudig zu begrüßen: allein was soll sie hier? Mit dem gleichen Recht hätte man auch die neuesten Typen elektrischer Waschmaschinen, mit noch größerem eine Kollektion der berühmtesten Moselweinchen darbieten können.

Beim Übergangsstadium halten die unterschiedlichen Wandbilder, die Zeitereignisse oder Zeitgenossen repräsentieren. Burmann und Krauskopf versagen dabei. Heckendorf (Berliner Märzrevolution 1848) behauptet sich mit einer ganz ungewohnten Kraft von figürlicher Darstellung.

Sehr begrüßt man die hier endlich vermittelte Bekanntschaft mit dem vorzüglichen Karikaturisten Dänemarks Anton Hansen. Seine bitteren Satiren findet man in der dänischen Abteilung des Staatenhauses, als Krönung der dort im Vordergrund stehenden Agressivität der publizistischen Zeichnung.

Man gelangt zur Architektur, die weder ganz versagt noch ganz zu loben ist. Die beiden Hauptbauten waren gegeben: das Messehaus links der Brücke ist vom Kölner Stadtbaudirektor Abel mit einer Klinkerarchitektur ummantelt und einem bereits zu ironischer Popularität gelangten Turm versehen worden, die beide vor 25 Jahren sicher eine Tat gewesen wären, heute in ihrem strebsamen Vertikalismus nicht mehr ernst genommen werden können. Unter den labyrinthisch zahllosen Innenräumen ragt der Rundfunksaal von H. H. Lüttgen mit einem phantastisch-anmutigen Schriftaufbau von F. Lewy angenehm hervor.

Der zweite Bau war früher Kaserne der Deutzer Kürassiere, rechts an der Rheinbrücke, und ist von Riphahn und Busse mit angenehmer Sachlichkeit zum Museumsbau umgestaltet worden, mit relativ einfachen Mitteln, deren stärkste sich im Innern wohltuend auswirkt, Erweiterung der schmalen Fenster zu durchlaufenden Lichtbringern, die besonders die hohen Räume des Obergeschosses sehr festlich und hell gestalten. Zwei Flügel stoßen beiderseits bis zur Rheinuferstraße vor, unzweifelhaft das Beste; Riphahns Begabung hat insbesondere die an die Enden verlegten Treppenhäuser zu strahlender Durchsichtigkeit erhoben. Hier wird das Rheinische Museum seinen Platz finden; gegenwärtig ist die Kulturabteilung der Pressa untergebracht, mit der am stärksten Effekt gemacht wird. Durch architektonische Tugenden wirken neben den erwähnten Treppenhäusern am meisten die Repräsentationsräume des Reiches (Reichskunstwart, Reichsdruckerei) und Preußens, durch Farbe, Lichtführung und Proportion die würdigste Gestaltung auf der Pressa schlechthin.

R. Riemerschmid Werkbund-Pavillon
Verlag Reckendorf / Pressa, Köln

Als Gegensatz hierzu möchte man die anschließenden (räumlich also ebenso günstig vorgedachten) Abteilungen der »Frau und Presse« und der »Akademiker und Presse« nennen. Kleinbürgerlich rückschauende Gesinnung feiert hier Orgien, die typisch für den Geist des Unternehmens sind. Man braucht sich nicht einmal so sehr über die Gartenlaubenromantik aufzuhalten, mit der das schreibende Frauenzimmer vom Mittelalter bis (man beachte: bis) zum dritten Rokoko und dem Cul de Paris von 1880 — nicht etwa bis zur Gegenwart — in traulichen Boudoir-Amöblemangs versinnlicht wird. Charakteristischer noch ist die Verherrlichung des rauf- und sauflustigen Studikers, die in stattlichen Saalfolgen den Kösener S. C. als einzige Geistesmacht der studierenden Jugend verabreicht. Das künstlerische Niveau entspricht dem der Gesinnung.

Architektonisch ist aber in den Sonderbauten noch einiges Gute und Überragende geleistet. An der Spitze steht der glänzende Bau des Mosse-Verlages von Erich Mendelsohn, in Glas und Eisen, eine famose Demonstration des modernen Geistes; in kurzem Abstand der sehr anständige und sachliche Bau der Arbeiterpresse von Hans Schumacher und der Werkbund-Pavillon (des Verlages Reckendorf) von R. Riemerschmid, der sich konstruktiv und farbig den heutigen Bedingungen gut angepaßt hat. Riphahn (Kölnische Zeitung) bemüht sich, Niveau zu halten; Bernhard Hoetger schuf einen Kaffee-Hag-Turm, der wirklich eine monumentale Form besitzt und in Details ein Spiel der Phantasie preisgibt, das ungewöhnlich ist. Nach unterschiedlichen Zwischenstufen langt man bei dem Pavillon der Münchner Neuesten Nachrichten an, der undiskutierbar ist: eine getreue Kopie der Nymphenburger Amalienburg. Es ge-

Sowjet-Rußland im Staatenhaus, eingerichtet von E. Lissitzky Pressa, Köln

nügt nicht, daß sämtliche Kunst- und Architektenverbände Münchens sich öffentlich gegen diese Schande erklärt haben: unbegreiflich bleibt es, daß die Leitung der Pressa den Skandal hat zulassen können.

Selbst ein so ehrlicher Versuch zum Neuen, wie er Bartnings »Evangelische Glaubensburg« mit einer Kirche aus Stahl und farbigem Glas bedeutet, ist an künstlerischer Unzulänglichkeit gescheitert. Die Wellblechbaracken-Ästhetik dieses Gottestempels wird Niemand von der Güte des sachgemäßen Bauens überzeugen, am wenigsten die wahren Freunde des Funktionalismus.

Geht man nun zu der Formung über, die der eigentlichen Idee der Pressa zuteil geworden ist, der Darstellung der Pressemacht als solcher, so ist ein bedauernswertes Versagen mit einigen Ausnahmen festzustellen. Die berühmte Kulturschau im Umgang des Museumsbaues, verantwortlich gezeichnet von Burga v. Wecus, ist eine allzu populäre Demonstration auf der geistigen Basis von Münchner Oktoberfestbudenzauber geblieben. Wir wollen vom Kulturpolitischen absehen (auch alte Papiermühlen, Druckereien u. dgl. sind im Antwerpener Plantin-Museum schließlich besser zu sehen): das künstlerische Niveau greift allzu tief hinunter. Wenn man für den Wert von Presse-Erzeugnissen Propaganda treiben will, so ist das Vorbild der Leipziger Bugra von 1914 weder umgehbar noch zu überbieten. Was man von künstlerischer Reklame, von Illustration und Buchkunst an den verschiedensten Stellen zerstreut, zum Teil sehr gut aufgemacht findet, wirkt nicht anders als ein sehr kleines Bruchstück.

Nur zwei Darbietungen erheben sich zu absoluter Höhe und zwingen zur Unterwerfung. Es ist charakteristisch, daß sie die beiden äußersten Pole des geistigen Universallebens in der Gegenwart darstellen, die sich gegenseitig aus-

schließen. Die eine ist die Repräsentation der Sowjetunion im Staatenhaus, die unter künstlerischer Leitung von Lissitzky ein unerhört lebendiges Gegenwartsleben und Wechselbeziehung zwischen Presse und einem ganzen Hundertmillionenvolk demonstriert; wohl die einzige Abteilung dieses unförmlichen Unternehmens, die den Sinn der Presse von heute wahrhaft anschaulich und überwältigend gestaltet. Die andere ist die Katholische Sonderschau, seitwärts am Museumsbau ungefähr in die tote Ecke gedrängt, aber durch die künstlerische Kraft ihrer Darbietung von höchstem Rang. Die Folge der Säle, in denen die Wirksamkeit der Mission und die katholische Presse Deutschlands manifestiert wird, ist von Dominikus Böhm in einer Weise geordnet und mit ungemein geistvollen und ganz modernen Mitteln gehoben, daß man hier einen geistigen Brennpunkt der Welt erleben muß. Jeder Blick in die Bücher, Traktätchen und Zeitungen zeigt, daß es sich um totes Vergangene handelt; die Kühnheit und aufreizende Macht der Dekoration aber überzeugt ohne weiteres von der fortwirkenden Lebenskraft dieser Ideen: So muß man Propaganda treiben; so, oder in der Form der Sowjet-Abteilung, hätte die Pressa aufgemacht werden müssen. Denn Geist wird nur anschaulich in einer unzweideutigen Gestalt, die durch ihre bloße Sichtbarkeit überzeugt.
Resultat: die schwierige Frage, ob wir wirklich nur noch die Wahl haben zwischen dem wirtschaftlich-politischen Kommunismus der USSR oder dem geistlichen der katholischen Kirche.

Bernhard Hoetger
Der Kaffee-Hag-Turm auf der Pressa

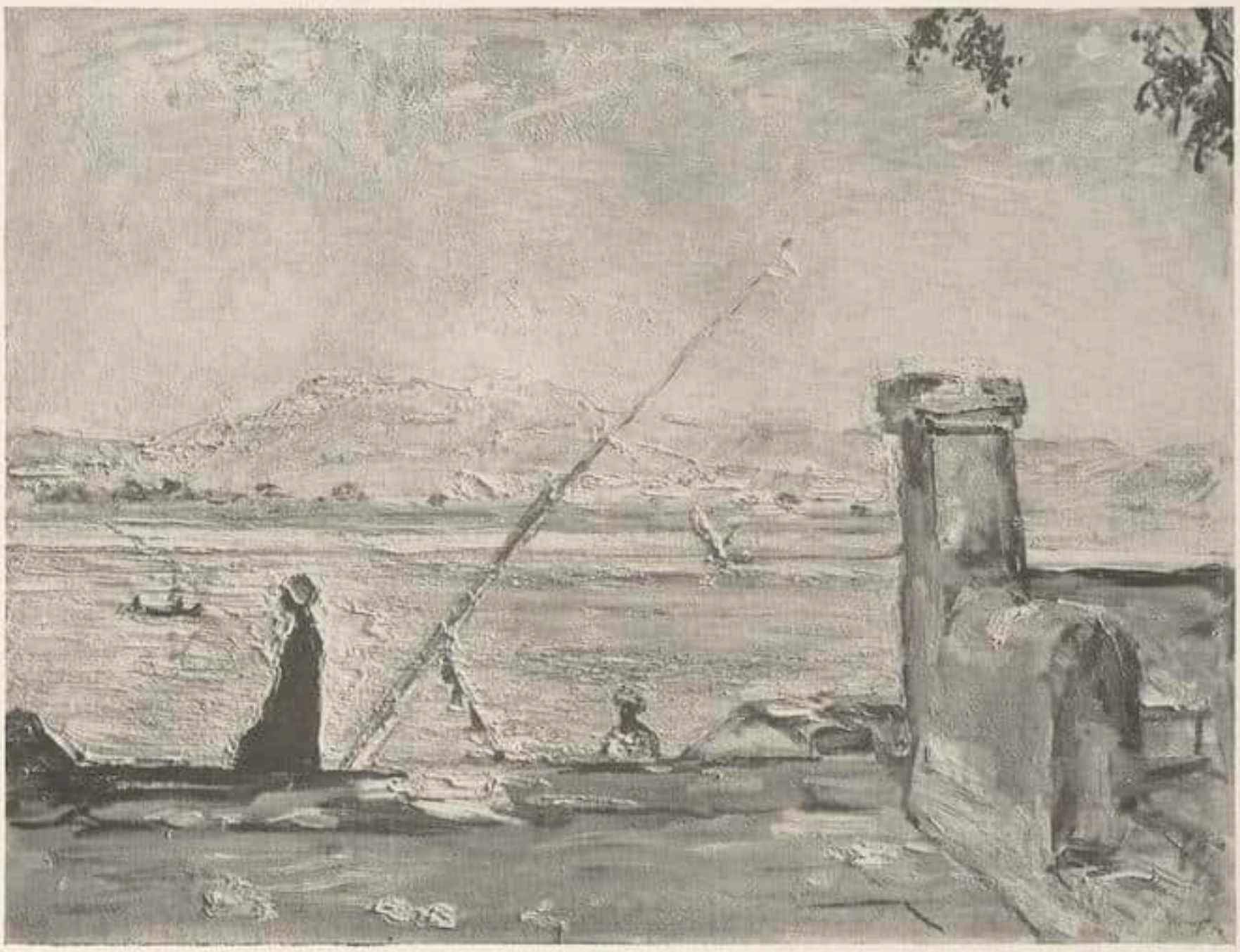
SLEVOGTS REISEBILDER AUS ÄGYPTEN IN DER DRESDNER GEMÄLDEGALERIE

ZUM SECHZIGSTEN GEBURTSTAG DES KÜNSTLERS

VON WILL GROHMANN

Die zwanzig Gemälde Slevogts von der ägyptischen Reise, die 1915 von der Dresdner Gemäldegalerie gekauft wurden und bis auf drei dort verblieben, gehören zum Stärksten an reiner Malerei, was Slevogt geschaffen hat. Nimmt man die Aquarelle dieser Reise[1] mit dazu (im Besitz eines Privatsammlers), so drängt sich eine Fülle seiner besten Malerei auf das Jahr 1914 zusammen. Das ist vielleicht kein Zufall. Lange Zeit hatte Slevogts Begabung einen immer neu und anders auftauchenden Kampf gegen eine Doppelveranlagung führen müssen, die das künstlerische Gleichgewicht zu stören drohte: das kühle, aber überaus differenzierte Auge, das jedem optischen Eindruck gerecht zu werden suchte, und die überquellende Phantasie, die ihn zur flüchtigen, suggestiven Verwirklichung der inneren Gesichte verführte. In den Jahren der halb phantastischen, halb wirklichen Bilder aus dem Stoffkreis biblischer und anderer orientalischer Geschichten, des Don Quichote und des Don Juan (ab 1906) hat

[1] Zum Teil veröffentlicht in: Johannes Guthmann, Bilder aus Ägypten. Bruno Cassirer. 2. Auflage. 1925.



M. Slevogt — Morgen am Nil bei Luxor. 1914

Mit Genehmigung von Bruno Cassirer, Berlin

M. Slevogt — Sandsturm in der Libyschen Wüste. 1914

Mit Genehmigung von Bruno Cassirer, Berlin

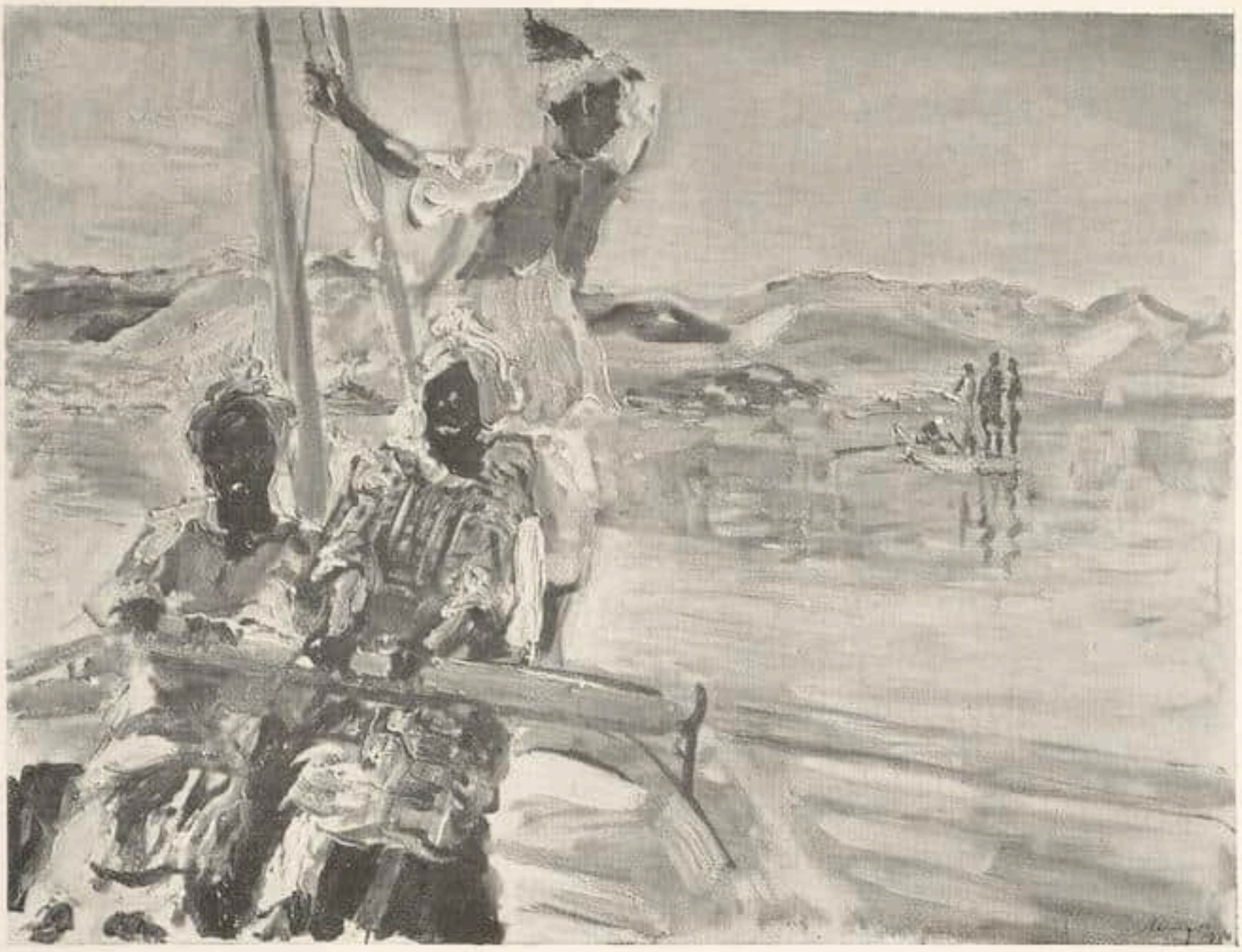
M. Slevogt — Bazarstraße. 1914

Mit Genehmigung von Bruno Cassirer, Berlin

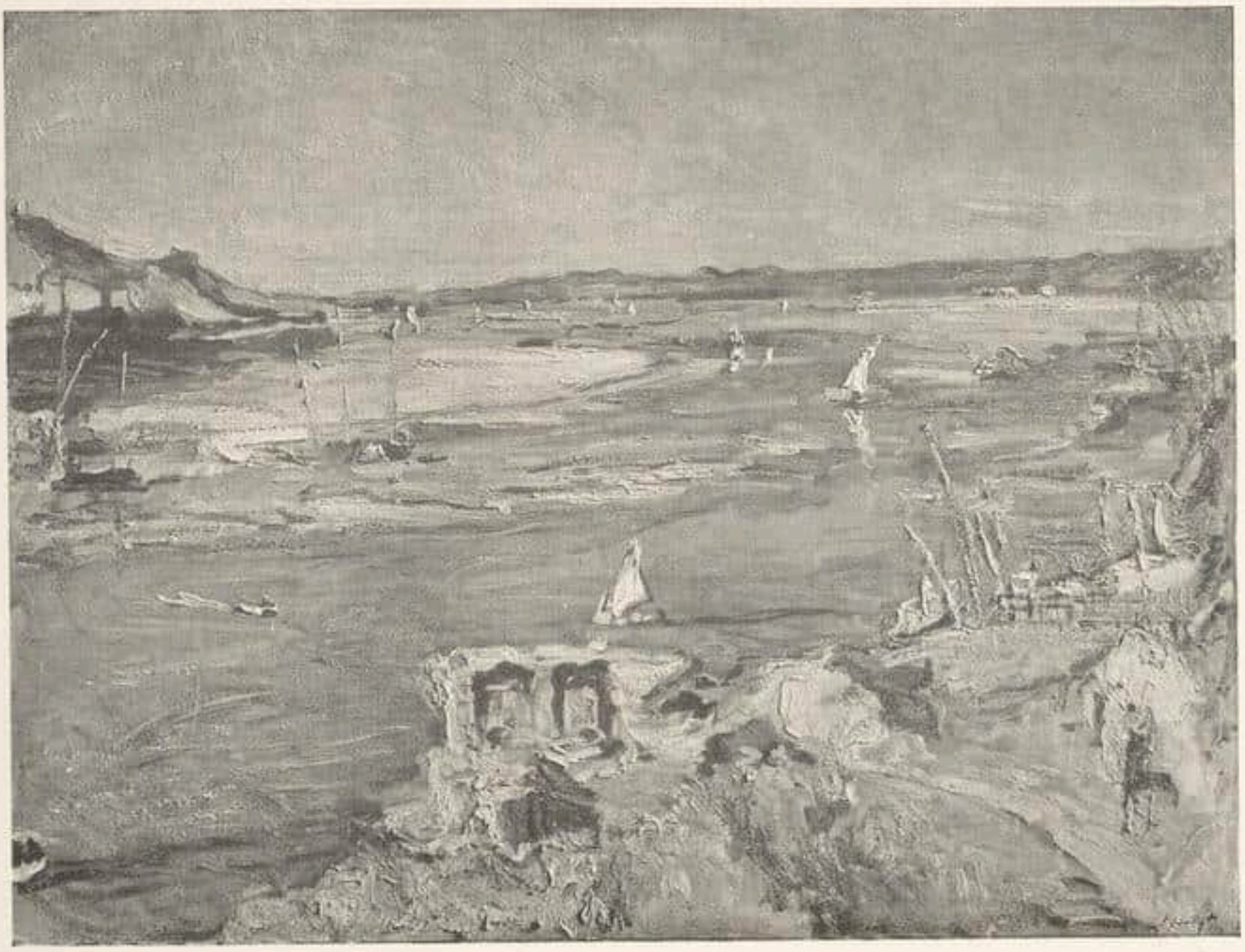
Slevogt diesen Zwiespalt allmählich überwunden, aus eigener Kraft in erster Linie, ein klein wenig aber auch unterstützt durch das Studium Daumiers und Delacroix', von dessen phantasiereichen Bildern vorwiegend kleineren Formats P. Cassirer Ende 1907 eine Ausstellung machte. In diesen Jahren gab Slevogt das Äußerste an sinnlicher Malerei, das ihm im Bereich der Vorstellungskunst möglich war. Es wirkt wie ein natürliches Ausschwingen nach der anderen Seite, wenn 1912 die erdnahen Pfälzer Landschaften und die scharf beobachteten Somalineger entstehen. Und wie eine Synthese, wenn Slevogt 1914, endlich im Orient, mit der ganzen Hingabe an den Gegenstand und der Erregtheit seiner Erfüllung suchenden Phantasie die ägyptischen Landschaften malt.

Slevogt denkt nicht daran, die Nähe seines Traumlandes zu Anleihen in der Richtung orientalischer Märchen auszunutzen, im Gegenteil. Er kommt völlig ins Gleichgewicht und registriert mit der schärfsten Präzision des seit Jahren in allen Weisheiten des Impressionismus erfahrenen Augenmenschen. In seinen Landschaften wie der »Nilansicht bei Assuan« ist die Gestuftheit des Lichts von einer Feinheit, daß man die Zusammenhänge des Gegenständlichen zunächst gar nicht sieht. Die Helligkeit der Palette grenzt an Aufhebung der Farbe, aber ein opalnes Blau, ein sandiges Gelb, ein irisierendes Violett und ein paar tiefere Schatten halten sich doch gegen das Licht und geben der Komposition, in der Zeichnung und Farbe nicht mehr zu trennen sind, einen homophoneren Klang. Wo einzelne Gestalten den Bildraum teilen, sind diese ausnahmslos als Mittel intensivster Kontrastierung verwendet, um ihre tiefen Dunkelheiten kreist die Lichtfülle landschaftlichen Geschehens mit doppelter Beschwingtheit. Es ist, als ob an ihnen dieses Fließen und Sichverwandeln der wie aus Flugsand zusammengerieselten Natur emporbrande. Die kompositorische Geschlossenheit entsteht scheinbar aus Dutzenden von Zufällen und ist bei näherem Zuschauen doch das Resultat einer zwanzigjährigen Bemühung; sie ist besonders im Zeichnerischen und Graphischen zu verfolgen, wo das Fehlen des Bildrandes zu einer Verteilung der Akzente zwang, die noch bei beliebigster Verwendung im Satzspiegel sich behaupten sollte. Ganz beweisen es nur die Originale, aber selbst in der Abbildung überzeugt der Reiz des mit Vorbedacht Improvisierten. Die Richtung eines Ruderbalkens, eines Segelmastes, einer Körperdrehung gibt zuweilen dem ganzen Bild die notwendige Balance. Bei den Interieurs und Straßenbildern suggeriert Slevogt in dem Maße die Wirkung des gegen die übermäßige Helligkeit abgegrenzten Raumes, daß man sich wie ein Nachtblinder nur mühsam zurechtfindet und im Bilde umherirrt wie in einer Zauberkammer aus 1001 Nacht. Es beweist wie weniges sonst den Instinkt des Malers, daß er inmitten aller Anregungen des Orients naheliegenden Versuchungen nicht erlag, sondern gerade in diesen Bildern der gesunde Augenmensch blieb, der er in steter Selbstverteidigung geworden war. Das Talent zum Fabulieren war nicht verschwunden, aber innerhalb des Oeuvre an die richtige Stelle gerückt.

Der Text Guthmanns ist ein guter Begleiter durch dieses Kapitel moderner Kunstgeschichte und voller Beziehung zu dem Maler, durch den ihm die ägyptische Reise zu einem neuen Erlebnis wird.



M. Slevogt — Mit Genehmigung von Bruno Cassirer, Berlin — Seeräuber. 1914



M. Slevogt — Nilansicht bei Assuan. 1914

Mit Genehmigung von Bruno Cassirer, Berlin

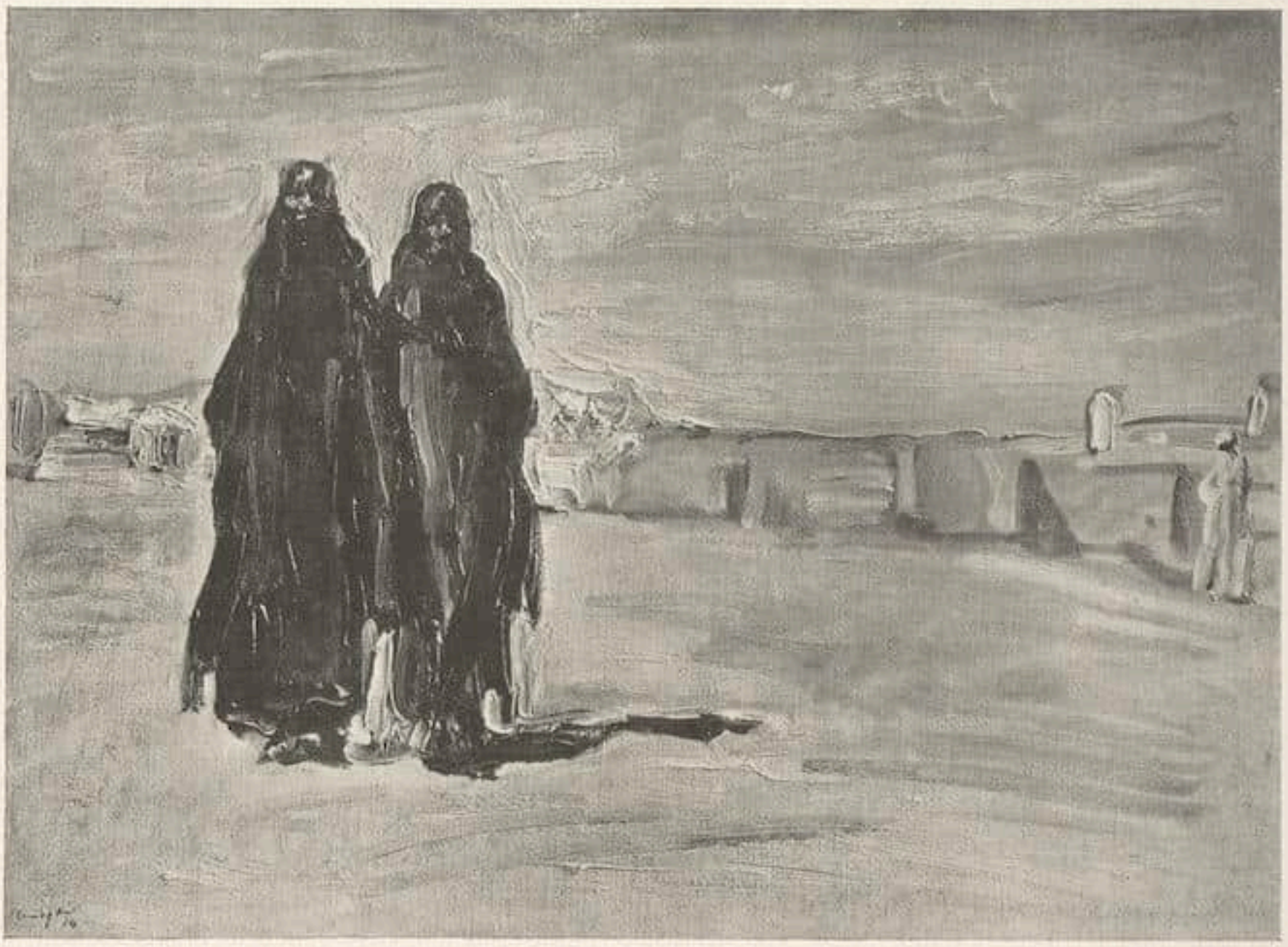
RUNDSCHAU

BERLINER AUSSTELLUNGEN

Romantiker bei Amsler & Ruthardt / Otto Herbig / Wolf Hoffmann / Waldemar Rösler

Die Kunsthandlung Amsler & Ruthardt wartet mit einer recht ansehnlichen Reihe kleiner Stücke aus der ersten Hälfte des deutschen 19. Jahrhunderts auf, zumeist von Verfassern romantischer Geistesrichtung. Ein unzweifelhafter, höchst reizvoller C. D. Friedrich blinkt heraus, zwei schwesterlich umschlungene Mädchen vor einer halb verrankten Maueröffnung. Daneben eine pathetische Felsküste in Grisailletechnik von seinem Freunde Carl Wiese. Weiter ein hübscher, winziger Ferdinand Kobell, Kühe an der Tränke; von J. J. Dorner ein hartkühl erfaßter Gebirgssee, geschickt herauskomponiert. Man ist wieder einmal an den liebenswürdigen Grazer Friedrich Loos erinnert, der die girrende Vibration des Laubwerks so anmutig herausbringt, in einer kleinen steirischen Landschaft sogar durch malerische Freiheiten zu überraschen weiß. Dann kommt eine importante italienische Küstenszenerie J. W. Schirmers, deren zentrale Baumgruppe in ihrer expressiven Zusammendrängung stark auf Böcklin hinweist. Carl Rottmann erscheint mit einer rosrötlich überschimmerten „Landschaft bei Sparta" und einem weiteren Stück, dessen kühne Farbwirkung sich auf einen blaugrünen Ferneakzent inmitten braungrau wölkenden Tons beschränkt. Auch die hier abgebildete „Villa bei Tivoli", das in seiner Sammetweiche, in seinem kupfrig-resedafarbenen Schmelz vielleicht kostbarste Stück der Ausstellung, wird Rottmann zuerteilt. Ich glaube aber, daß gerade in diesem Falle weit eher an Schirmer zu denken wäre. Neben solchen und anderen Landschaften ein Stallbild von Krüger, ein sauberes Genreszenchen des Peter von Heß und ein entzückendes Stück des humorvollen Antiromantikers J. P. Hasenclever, die wohlbekannte mondanweinende Clauren-Leserin.

Otto Herbig, der in der Galerie Ferdinand Möller erneut begegnet und wie nur je berückt und bannt, schöpft aus enger, in-



M. Slevogt — Sudanesische Frauen. 1914

Mit Genehmigung von Bruno Cassirer, Berlin

Johann Wilhelm Schirmer (1807—1869) Italienische Landschaft (105×62 cm)
Ausgestellt in der Galerie Amsler & Ruthardt, Berlin W 8

nig umkreister Erlebnissphäre, auf Frau, Kind, Garten, Spiel und die erschrockenen Einsamkeitsgesichte des Spiegels inständig konzentriert. Die Tiefe des Privaten, fanatisiert noch durch den Tod der Lebensgefährtin, der jungen Mutter in diesen Bildern, erschüttert, ob sie schmerzlich fahl aufschimmert oder in Sommerfarbenfreude sanft erflammt. Da ist immer wieder der kleine blasse Junge, hingegeben an die buntblinkend aufgebauten Bleisoldaten, neben dem Vater, mystisch beklommen in seiner schwarzen, spitztütigen Magiermütze, anstaunend die gleißenden Reflexe einer Glaskugel im Gartengrün, still hervortauchend aus dem Grase im leuchtenden Indianerfedernschmuck. Da ist zwar Blumenglanz, sonnig erwärmtes Sprühen, — von besonderem Duft, besonderer Reinheit im schwüngig behandelten und doch stets das Unnennbare streifenden Pastellstück. Aber dahinter das bläulich zarte Licht hoher Frauenstirn, der bleiche Schein der Totenmaske im Nocturno gespenstischer Gasbeleuchtung. Von jeder Blüte, jedem Ding, jedem Antlitz geht bei Herbig eine schwebende Helle aus, die subtilste Schönheit und darüber hinaus das heilige Moment dieser Kunst. Erfährt man, daß auch der kleine Junge jetzt sterben mußte, der überall hier ihre Mitte ist, so weiß man entsetzt, wie das ihr Herz trifft. —

Außerdem stellt Möller den jungen Wolf Hoffmann vor, eine sicherlich hegenswerte Begabung, die den offenkundig entscheidenden Eindruck Munch noch selbständiger verarbeiten wird. Die Schwingung dieser innerlich ganz auf die Ausgeglichenheit fließenden Verweilens gerichteten Bilder flackert noch, die Fläche braucht mehr ruhige Kontinuität, um Tiefenresonanz zu gewinnen. Ferner finden sich einige sehr feine Köpfe und Studienblätter des Plastikers Jussuff Abbo, faszinierend durch ihre edle Spröde.

In der Galerie Thannhauser gehört ein Saal Nachlaßbilder von Waldemar Rösler (1882 bis 1916), dem entwicklungsgeschichtlich in seinem expressiven Hinausstreben über lichtgelöste Unwucht zu leuchtender Heftigkeit, als Übergangserscheinung zwischen Liebermann und etwa Kokoschka wesentlichen Sezessionisten. Das Ungestüm seiner Naturauffassung konnte sich in einer fegenden Diktion und in koloristischen Steigerungen entladen, die immer noch zünden. Öffentliche Sammlungen sollten nicht darauf verzichten, etwas von diesem seinerzeit vorausweisenden Maler zeigen zu können. Wolfradt

DIE XVI. BIENNALE IN VENEDIG

Diese Ausstellung lehrt, daß es mit der sogenannten international-europäischen Kunst noch gute Weile hat. Sogar die drei lateinischen Schwestern sind einander in nichts ähnlich. Aber es darf nicht verkannt werden, daß sich diesmal die neue Kunst Italiens von einer

Carl Rottmann (1798—1850) Villa bei Tivoli (58×31,5 cm)
Ausgestellt in der Galerie Amsler & Ruthardt, Berlin W 8

besonders sympathischen Seite zeigt. Eine große Reihe bekannter Namen sind mit typischen Werken vertreten, und es gibt auch einige retrospektive kleinere Ausstellungen, wie die des Porträt- und Mythologienmalers Appiani (1754 bis 1817), von dem die Linie über Favretto-Segantini direkt zu den Vertretern der jüngsten Richtung führt. An deren Spitze stehen heute Casorati, Donghi, Campigli, Carrà, Tozzi und Tosi, denen weniger die malerische Lösung, als vielmehr die plastische Form wichtig ist. Die einst mächtigen Futuristen sind zu einem Häuflein von 18 Getreuen zusammengeschmolzen, während sich die ältere Generation immer noch als besonders zäh erweist. Namen wie Mancini, Th. Wolf-Ferrari, Sibellato, Maraini und andere bedeuten die akademische Linie in der italienischen Moderne. Daß der Faszismus ebenfalls seine Spur in der Kunst hinterläßt, ist menschlich durchaus zu verstehen. Bedauern darf man das in diesem Zusammenhang nicht ganz zufällige Fehlen des in Paris lebenden De Chirico, der zweifellos eine der interessantesten Erscheinungen der Moderne überhaupt ist.

Im ganzen gesehen, behaupten sich die Italiener durchaus im Gegenüber mit den anderen Nationen. Spanien lebt von seinen großen Ahnen, deren letzte Ausläufer Zuloaga und Anglada waren. Frankreich übt auch diesmal die längst anerkannte Kunst einer ungewöhnlichen Regie. Aber was in diesem Zusammenhang der Russe Chagall und der Japaner Foujita sollen, ist nicht recht erfindlich, obwohl gerade diese drei Ausländer ihre besondere Note verleihen. Eine reizvolle Gedächtnisausstellung ist Gauguin gewidmet. Sonderausstellungen haben dagegen der farbensprühende Matisse und der Bildhauer Bourdelle. Es ist selbstverständlich, daß Maler wie Derain, Signac, Utrillo, Vlaminck auch an dieser Stelle nicht fehlen.

Sehr lebendig wirkt die Ausstellung der Belgier, die ihre alten Helden wie Evenepoel, Jefferys, Wagemans, Guillaume durch Gedächtniskollektionen feiern. Prachtvoll erscheint in dem gleichen Zusammenhang der Altmeister Laermans.

Die von Generaldirektor Doernhöffer vortrefflich zusammengestellte deutsche Abteilung vereinigt ungefähr 100 Nummern. Franz Marc, Lehmbruck und Lovis Corinth hat man kleinere Gedächtnisausstellungen bereitet. Unter den Lebenden ist Emil Nolde mit einer grö-

Carl Rottmann (1798—1850) Landschaft bei Sparta (47,5×57 cm)

Ausgestellt in der Galerie Amsler & Ruthardt, Berlin W 8

ßeren Serie seiner exotischen Landschaftskompositionen vertreten. Erwähnenswert sind drei Bilder des verstorbenen August Macke. Bedeutend sind die Arbeiten von Hofer, Heckel und Dix, auch Beckmann ist nicht zu übersehen. Schließlich halten auch Kanoldt, Eberz, Kerschbaumer, Seewald, Großmann und Rohlfs ein sehr anständiges Niveau, das man in Venedig mit Recht beachtet. Von Edwin Scharff sieht man den massigen Hindenburg, der den Italienern nicht so leicht eingeht wie der vergeistigte Wölfflin-Kopf und eine sehr feine Büste der Mutter des Künstlers.

Von den übrigen Plastikern dieser Abteilung seien noch genannt Koelle mit einem feinen Selbstporträt, ein Bildnis von Knappe und Terrakotten von Wackerle. Dies ist wohl eine recht schwache Repräsentanz dessen, was deutsche Plastik heute sonst noch vorzustellen vermag. Fern geblieben sind diesmal die Schweiz, Amerika, Rumänien, Polen, Schweden und leider auch Österreich. Um so freudiger kann man das Auftreten der Ungarn begrüßen, deren Kollektion Vaszary geschickt zusammengestellt hat. Das Gleiche gilt von den Holländern, die mit Arbeiten von Vorkämpfern der jungen Kunst wie Wiegmann, Sluyters und van Konynenburg und Schelfhout aufwarten. Unter den Slawen wirkt am stärksten Rußland, dessen Kunst ganz auf die Idee des Sowjetstaates eingestellt ist und damit an dieser Stelle unbedingt sensationell wirkt. Bilder wie die von Rianguimz Sofia sind aus dem Zeitverhältnis geweckt, haben aber zugleich eine Linie des Monumentalen, die nicht zu übersehen ist. In keinem Lande der Welt sind so viel Arbeiter und Bauern gemalt worden, wie in Rußland. Aber es gibt außerdem noch eine Kunst, die in der Tradition wurzelt und bei der die rein malerische Freude am Objekt die Hauptsache ist.

Diesem russischen Pavillon gegenüber kommen weder die Tschechoslowakei noch England mit. Das letztere zeigt sich auch diesmal von einem Konservativismus, der fast als Mißton im übrigen europäischen Kunstkonzert empfunden wird. Selbst mit den Sonderkollektionen von Orpen, Augustus John und A. K. Lavrence kann man heute die Gemüter nicht mehr erschüttern. Es ist schade, daß dies England, das in der Welt so viele lebendige Kräfte weckt und so reich an Mitteln jeder Art ist, in der modernen Kunst so hoffnungslos versagt.

L. Brosch

DRESDNER AUSSTELLUNGEN

Otto Dix in der »Fides« u. a.

Seit Dix' Professur die erste Ausstellung in Dresden. Zirka 30 Gemälde, fast alle aus den vergangenen zwei Jahren. Man diskutiert viel über die letzten Arbeiten, findet sie temperamentloser als die frühen, erstarrt in bravourösem Können und wiederholter Lebensanschauung. Die Krise mußte mal kommen, man kann nicht fortgesetzt und unter Hochdruck visionäre Querschnitte durch anfechtbare Welten legen und gestalten. Besonders nicht, wenn die vollkommene Darstellung zum Verweilen reizt. Man kann es immer noch besser machen, kompositionell, handwerklich. So gut, wie die alten Meister und so aktuell, wie die Gegenwart es fordert. Immerhin berührt das Ergebnis zuweilen die nature morte, das Dynamische von gestern weicht dem Statischen, das Auge des Malers bannt den Gegenstand bis zur Unbeweglichkeit, aber dahinter steckt nach wie vor ein großer künstlerischer Ehrgeiz, der nicht stille steht, auch heute nicht, der sich sammelt und voller Spannung bleibt. Ein Bild wie die „Drei Weiber" lassen unmittelbar an die Hexenbilder von H. B. Grien denken, das letzte „Selbstporträt mit Akt" ist von einer beispiellosen Ehrlichkeit der Darstellung und großer Kühnheit des Bildaufbaus, die Bildnisse im kleinen Format von miniaturhafter Akribie. Nach der Ausstellung zu urteilen, wird Dix auf jedem Weg weiter kommen, auch auf dem, der manche früheren Freunde seiner explosiveren Bekenntnisse zunächst enttäuscht. Sie sollten sich an die Aquarelle dieses Jahres halten, in denen der ganze Reiz seiner besten Bilder steckt und die Reife des ununterbrochen an sich arbeitenden Künstlers.

Max Beckmann Zigeunerin. 1928

Aus der 50. Ausstellung im Graphischen Kabinett, München: Max Beckmanns neue Gemälde

*

Künstlervereinigung und Kunstgenossenschaft zeigen dieses Jahr, ohne Hinzuziehung prominenter Gäste, die Produktion ihrer Mitglieder und einiger ihnen nahestehender Freunde. Guter Durchschnitt neben einzelnen Leistungen. In der Künstlervereinigung (Leitung Bildhauer A. Lange) haben die Professoren ausgestellt, A. Hettner, L. v. Hofmann, P. Rößler, G. Wrba, und die Jungen um Pol Cassel, der immer wieder durch seine große Begabung auffällt. Nennenswerte Arbeiten von H. Christoph, W. Illmer und H. Teuber. Voraus ging eine Ausstellung „Plan und Werk", Arbeiten der in Dresden schaffenden Architekten.

Die Kunstgenossenschaft (Leitung Maler E. Dietsch) hat A. Böckstiegel, B. Kretschmar, W. Rudolph, W. Lachnit und E. Hoffmann eingeladen, wodurch das Gesamtniveau erheblich gestiegen ist. Beachtung verdienen H. Lehmann, J. Tietz und F. Tröger. Viele der alten Mitglieder erscheinen angesichts der neuen Sachlichkeit in neuem Licht.

Vor einigen Wochen ist der Kunstsalon E. Richter wieder eröffnet worden mit kleineren Arbeiten von Daumier, van Gogh, Renoir, Israels, Liebermann, Uhde, Kuehl. Das Ganze sieht noch etwas schüchtern aus, aber wir hoffen, daß die Galerie ihre alte Tätigkeit im vollen Umfange wieder aufnehmen wird.

Grohmann

Max Beckmann Die Loge. 1928

Aus der 50. Ausstellung im Graphischen Kabinett, München: Max Beckmanns neue Gemälde

AMSTERDAM

Die Kunsthandlung Frans Buffa en Zoonen hatte während der olympischen Spiele in den Räumen der Kunstversteigerungsfirma A. Mack eine Ausstellung von Werken Fritz Behns und Gino de Finettis eingerichtet. Von Fritz Behn waren 44 Bronzeplastiken angeführt worden, darunter überlebensgroße Männer- und Tierfigurenstücke; die Zahl der Werke von de Finetti betrug 44 und bestand aus Ölgemälden, Aquarellen, Lithographien. Die Ausstellung paßte vorzüglich in den Rahmen des internationalen Sportereignisses, insofern als die Werke beider Künstler sich von allem Erzählerischen fernhalten und, wo ihnen nicht überhaupt sportliche Motive zugrunde liegen wie in den Rennplatzbildern Finettis, sie sich eben mit der rein körperlichen Schönheit freiheitlicher Tiere (Tiger, Gazellen, Stiere) wie bei Fritz Behn befassen. Trotz ernster Würdigung durch die holländische Kritik übte die Ausstellung auf das Publikum keine Anziehungskraft aus. Nur zwei Arbeiten kamen zum Verkauf. Es ist sehr bedauerlich, daß dieser mit großen Kosten unternommene Versuch der Firma Buffa, einmal moderne deutsche Kunst in Amsterdam zu zeigen, sich nicht besser lohnte. Aber die

Kat.-Nr. 663

Frankenthal um 1759 Floragruppe

Sammlung Dr. v. Ostermann / Versteigerung bei Cassirer-Helbing, Berlin, am 30. Oktober und den folgenden Tagen

Situation ist gegenwärtig nun einmal diese, daß das Geschäft in moderner Kunst hierzulande fast völlig brach liegt. H

BOISERIEN DES 18. JAHRHUNDERTS

Zur Ausstellung bei Flatow und Priemer in Berlin

Im Frühjahr machte uns Flatow und Priemer mit den Wandmalereien eines steiermärkischen Adelssitzes, Schloß Premstätten, bekannt, die zu dem Reizvollsten gehörten, was das deutsch-österreichische Rokoko hinterlassen hat. Nunmehr folgt an derselben Stelle eine Ausstellung von Boiserien des Louis XV., die ein willkommenes und gutes Beispiel französischer Raumkunst des Rokoko bieten. Boiserien, d. h. Wandverkleidungen und Täfelungen von Innenräumen, sind vollständig erhalten in Schlössern, kaum aber anderwärts zu finden. Die hier ausgestellten fünf Räume stammen aus einem französischen Schloß und sind in der den originalen Räumen entsprechenden Form wieder aufgebaut worden. Reizvoll ist die Gliederung der Wandflächen, die zuweilen mit Spiegeln versehen sind, die Form der Kamine, die Anordnung der Fenster und Türen. Das Ornament ist elegant, nirgends überladen, die ruhigen Formen der Details in Harmonie zu der grauen Farbe des Anstrichs. S

MOSKAU

Ausstellung italienischer Zeichnungen. Zeitgenössische Italiener fehlten bisher gänzlich im Moskauer „Museum westlicher moderner Kunst". Dem persönlichen Eingreifen des Direktors des letztern, Herrn Boris N. Ternovec, ist es zu verdanken, daß hier nunmehr neueste italienische Kunst in einer kleinen, aber gewählten Sammlung von Handzeichnungen gezeigt wird. — Als Ehrenwache stehen an der Spitze der Schau zwei Zeichnungen des verstorbenen Modigliani, und von allbekannten Namen schließen sich ihm Felice Casorati mit einem meisterhaften Akt und Giorgio de Chirico mit einer charakteristischen Federzeichnung an. Ebenfalls mit figürlichen Kompositionen erscheinen der Florentiner Felice Carena, der einstige Münchener Pietro Marussig und Achille Funi. Besonders reich vertreten mit landschaftlichen Studien ist die Mailänder Gruppe der Bernasconi, Arturo Tosi und Salietti, und den Kreis schließen dann der Halbrusse René Paresce mit einem dekorativen Stilleben, sowie Alberto Martini mit illustrativen Zeichnungen in seiner bekannten Art. P. E.

MÜNCHEN

Galerie Caspari zeigt augenblicklich zwei Serien von Malereien, die zeitlich und geographisch auseinanderliegen, aber beide erstaunliche Stücke enthalten. Es sind deutsche Meister aus dem Beginn des 16. Jahrhunderts (Cranach, Brosamer usw.) und erlesene Malereien aus dem klassischen französischen Kunstkreise des 19. Jahrhunderts (Manet, Monet, Rodin, Lautrec, Renoir usw.), wie man sie auch in Frankreich selten gewichtiger findet. Zu gleicher Zeit breitet Caspari etwa 200 Blätter von Karl Arnold aus, mit dem München wieder eine seiner wenigen originellen Kräfte hat ziehen lassen, denn wir wissen, daß

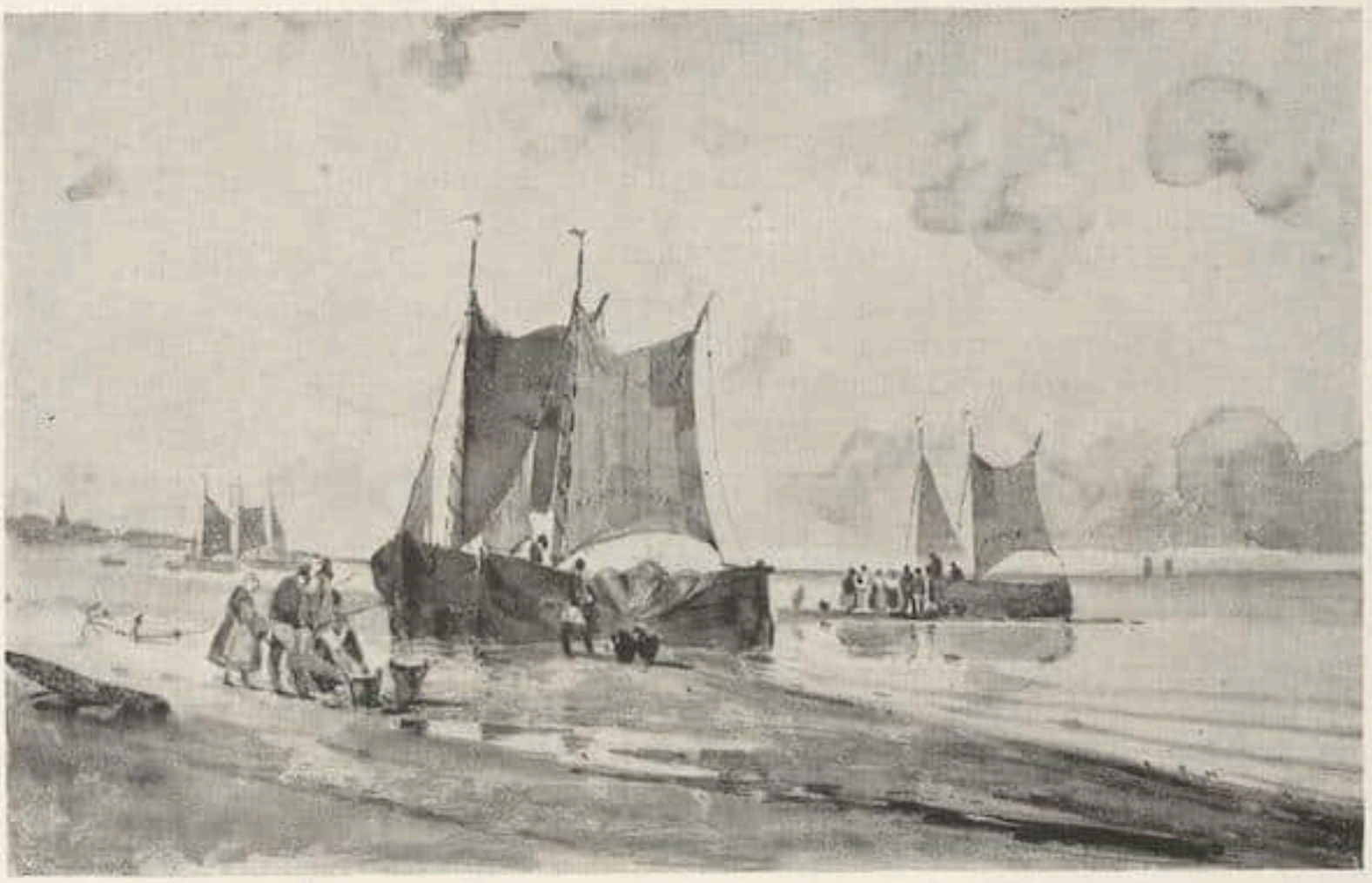
Arnold München mit Berlin vertauschte. Dieser Zeichner, der vieles von Gulbranson in sich birgt, manches von George Groß in letzter Zeit resorbierte, im ganzen aber durchaus eigne Haltung wahrte, kann hier in beinah allen Nuancen seiner Fähigkeit, sich mit skurriler Umwelt zu befassen, genossen werden.
Bei Thannhauser sieht man Gemälde von Albert Spethmann und Aquarelle von E. Hecht. Den Malereien von Spethmann, die auf spätimpressionistischer Basis aufbauen (welcher Basis sich immer wieder Reize abgewinnen ließen), fehlt es an wirklichem Blühen der Farbe, aber auch an zusammenfassenden Leitlinien oder Leitvolumina im Bilde. Ebenso wirken die Aquarelle von E. Hecht noch zu sehr wie vom Winde abgestreiftes und nun zusammengeballtes Blätterwerk, dem verbindende Struktur mangelt. Thannhauser zeigt zugleich 96 Radierungen Chagalls zu Gogols „Toten Seelen". Leicht hingeschriebene Improvisationen, die innerhalb der aberwitzigen Capricen Chagalls immer wieder seinen dämonischen Tiefsinn dunkeln und aufleuchten lassen, soviel sich diesmal ins Zierliche wendet.

Das Graphische Kabinett (Leitung Franke) ist wirklich tätig. Auf eine gute Nolde-Schau bringt es gediegene Auswahl der Graphik des jungen Westfalen Otto Pankok, Arbeiten mit bewegt dämonischem Volumen. Einige Arbeiten von O. Herbig sind eingereiht, die wieder erkennen lassen, welche Kraft bei ihm gerade im Pastell steckt. Besondere Freude war mir, zwei Säle besetzt zu sehen mit Arbeiten, deren Ausstellung ich durchsetzen konnte: Malereien Reichels (München) sind von zierlichem Tiefsinn und zartem, innerlichstem Reichtum in der Farbe. (Sie würden bei den Pariser Surrealisten Furore machen. Schon öfter wies ich auf sie hin, Goltz und Caspari hatten sich daraufhin ihrer bereits angenommen.) Und die Photos von Änne Biermann (Gera), von denen ich Proben im „Kunstblatt" abbilde, gehören zum Besten dieser heute erst wieder in Reinheit erblühenden „Kunst". Einige dieser Pflanzengroßaufnahmen, die ich zuvor monatelang in eigenen Räumen hatte, wirken gerahmt nun wieder völlig anders. Sie zählen zum Edelsten in der so unterschätzten, überaus interessanten Geschichte der Photographie.

Roh

Kat.-Nr. 749. Berlin um 1770 Sammlung Dr. v. Ostermann

Versteigerung bei Cassirer-Helbing, Berlin, am 30. Oktober und den folgenden Tagen



Karl Blechen. Strand mit Fischern und Fischerbooten. Aquarell 35×22 cm
Aus der Sammlung Brose. Versteigerung bei Hollstein & Puppel, Berlin W 15, Oktober 1928

SAMMLER UND MARKT

DIE PORZELLANSAMMLUNG OSTERMANN

Zur Versteigerung durch Helbing-Cassirer vom 30. Oktober bis 2. November in Berlin

In letzter Zeit ist keine Porzellansammlung auf den Markt gekommen, die mit Recht eine solche Bedeutung beanspruchen darf, wie es bei der Sammlung Ostermann der Fall ist. Es ist nicht allein der Umfang der Kollektion, die fast dreitausend Stücke umfaßt, sondern die Art der Auswahl, die der Sammlung eine Sonderstellung verschafft. Den Hauptbestand machen die Gefäße, vor allem die Tassen, aus, nicht wie gewöhnlich die figürliche Plastik.

Die Spezialsammlung Ostermanns an Tassen ist vielleicht die größte, die sich in deutschem Privatbesitz befindet. An erster Stelle stehen die Meißner Tassen, deren schönste den ersten Jahrzehnten der Meißner Manufaktur angehören. Sie beginnen mit bemalten Gefäßen aus der Zeit Böttchers, denen sich Tassen mit in radiertem Gold ausgeführten Chinoiserien aus der Zeit Böttchers und eine Anzahl von bunten Chinesenmalereien Johann Gregor Herolds und seiner Schule anschließen. Eine zweite Gruppe ostasiatischen Charakters wird durch eine Reihe dem japanischen Aritaporzellan nachgeahmter Gefäße repräsentiert.

Daneben erscheinen auf den Tassen, in der Entwicklung fortschreitend, polychrom oder einfarbig ausgeführte Bildchen mit europäischen Darstellungen, seien es nun niederländische Hafenszenen, Landschaften mit figürlicher Staffage, Jagdbilder und Reitergefechte nach Rugendas und Wouwerman oder gesellige Gruppen im Freien nach Watteau, gleichviel, überall ist die virtuose Miniaturmalerei, die sich in der Mannigfaltigkeit der figürlichen, landschaftlichen und ornamentalen Details ausspricht, gleich bewundernswert. Besondere Aufmerksamkeit verdient die Gruppe der sogenannten Fondporzellane, d. h. Geschirre mit farbigem Grund und weiß ausgesparten Feldern, in denen Malereien verschiedener Art stehen. Die Sammlung Ostermann enthält davon ein halbes Hundert an Schönheit kaum zu übertreffende Stücke. Nicht minder interessant ist die außerordentlich reiche Abteilung von Hausmalerporzellanen. Diese sogenannten Hausmaler (Chambrelans) dekorierten etwa seit der Mitte der zwanziger Jahre des 18. Jahrhunderts auf eigene Rechnung weißes Porzellan und waren eine nicht zu verachtende Konkurrenz für die Manufakturen. Die Sammlung Ostermann enthält hausgemalte Stücke von dem Breslauer Preussler, von dem Augsburger Aufenwerth u. a.,

Hubert Robert

Kunstwerke aus den Beständen Leningrader Museen und Schlösser (Eremitage, Palais Michailoff, Gatschina u. a.). Versteigerung am 6. und 7. November 1928 bei Rud. Lepke, Berlin W 35

nicht zu vergessen dem auch als Glasschneider bedeutenden Kanonikus Busch aus Hildesheim, dessen mit dem Diamanten geritzte Porzellane besonders selten sind. Ihnen schließen sich Seltenheiten des süddeutschen und österreichischen Porzellans an. Darunter Frühwerke der Wiener Fabrik Du Paquier, die eine Vorläuferin der Wiener Manufaktur war. Als Unikum sei ein Fabeltier, die violett und rot bemalte Figur einer Chimäre besonders erwähnt. Die Fabriken in Kassel, Fürstenberg, Kelsterbach und Fulda (mit zwei als Unica geltenden Sphinxen) sind mit Gefäßen und Figuren umfangreich vertreten. Die figürliche Plastik wird zwar nur durch wenige, aber ausgezeichnete Stücke repräsentiert. Einige Werke von Kaendler, Bustelli und Johann Peter Melchior fallen auf. Von Melchior stammt auch eine schöne reliefierte Deckelvase und eine Anzahl von Porträtmedaillons aus Biskuitporzellan.

Neben dem deutschen Porzellan machen die ausländischen Manufakturen nur eine kleine Abteilung aus. Am würdigsten ist das Weichporzellan von Sevrès in die Sammlung einbezogen. Eine geschmackvolle Farbengebung verbindet sich hier mit einer leuchtenden Glasur und einer sorgfältig ziselierenden Vergoldung zu einer raffinierten Harmonie. Die mehr als hundert Sevrès-Porzellane bilden den Kern der außerdeutschen Kollektion, die noch Porzellane aus Belgien, England, Holland, Italien und der Schweiz aufweist.

Die Berliner Versteigerung umfaßt nur einen Teil der umfangreichen Kollektion. Der zweite Teil wird in München zum Ausgebot kommen

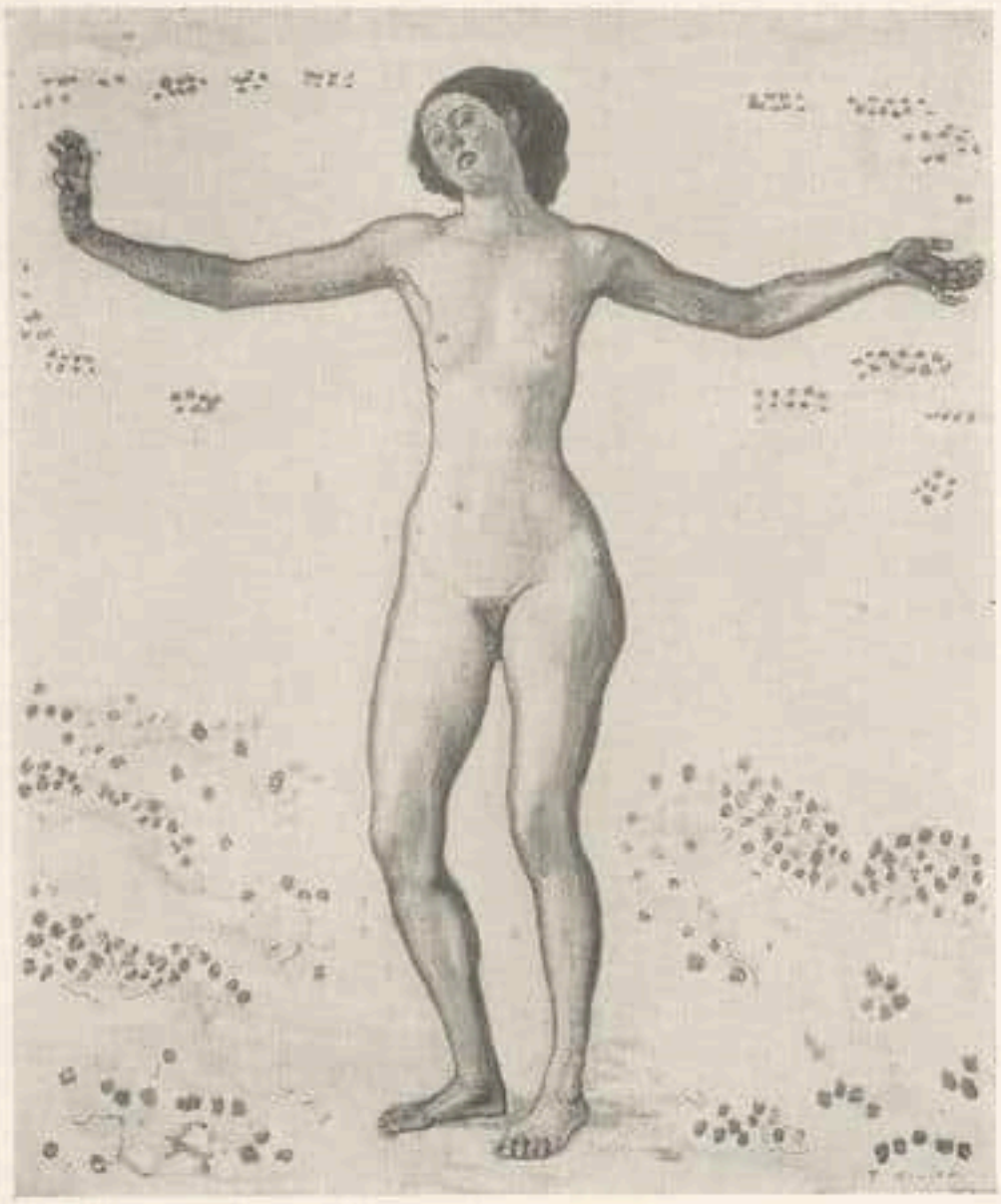
Arnold Böcklin — Das Drama

Aus der Sammlung Dr. Alfred Ganz, St. Niklausen bei Luzern
Versteigerung bei Paul Cassirer, Berlin, am 30. Oktober 1928

und, entsprechend der Entstehung der Sammlung in Darmstadt und München, vorwiegend Fabrikate der süddeutschen Manufakturen enthalten. S

VERSTEIGERUNGEN BEI GRAUPE

Wohl kein Auktionshaus hat bisher für den Herbst so viele Versteigerungen angekündigt wie Paul Graupe. Aber abgesehen von der Anzahl der Auktionen ist das Material, das zum Ausgebot kommt, besonders reichhaltig. Den Anfang macht die Sammlung des Generalkonsuls Eisenmann, die vom 8. bis 10. Oktober zerstreut wird. Sie enthält das graphische Oeuvre der beiden Berliner Illustratoren Chodowiecki und Hosemann in einer sonst nur von Kupferstichkabinetten erreichten Vollständigkeit. Dazu eine Anzahl Aquarelle und Handzeichnungen dieser beiden für die Kunst Berlins so charakteristischen Künstler. Ergänzt wird die Versteigerung durch Berolinensien, Alt-Berliner Ansichten, Bücher, Bilder, Porzellane u. a. von Qualität. Nicht zu vergessen eine größere Kollektion von Arbeiten des Leipziger Kupferstechers Joh. Friedrich Bause, dessen beste Blätter Porträtstiche sind, die er auf Veranlassung seines Freundes Graff schuf. Sein von Graff gemaltes Bildnis befand sich übrigens im vorigen Jahr auf einer Versteigerung bei Graupe. Danach folgen einige Buchversteigerungen, die ganz besondere Überraschungen versprechen. Als erste Ende Oktober die Auktion der Bibliothek der Herzogin Augusta Amalia von Leuchtenberg-Beauharnais, der Gemahlin des Vizekönigs von Italien Eugène Beauharnais, des Stiefsohnes Napoleons. Diese und eine zweite Versteigerung werden französische illustrierte Bücher des 18. Jahrh., mit Einschluß der Napoleonischen Zeit, auf den



Ferdinand Hodler Tanzende weibliche Figur

Aus der Sammlung Dr. Alfred Ganz, St. Niklausen bei Luzern
Versteigerung bei Paul Cassirer, Berlin, am 30. Oktober 1928

Markt bringen. Neben dem Inhalt ist vor allem der dekorative Prunk der Einbände und Widmungsexemplare der Autoren von bemerkenswerter Seltenheit. Dagegen wird die Sammlung des bekannten Kommerzienrats Dr. h. c. Karl Lanz, Mannheim, eine repräsentative Versteigerung von Erstausgaben der deutschen Literatur, darunter den ersten Götz, den ersten Werther, den Erstdruck der „Räuber" bringen. Danach wird noch einmal der Name Leuchtenberg eine Rolle spielen bei der Versteigerung der Bibliothek des Herzogs Georgij N. von Leuchtenberg. Diese Bibliothek vereint im Unterschied zur ersten sowohl typographisch wie illustrativ interessante Werke des 18. Jahrhunderts, darunter eine umfangreiche Bodoni-Sammlung, Pflanzen-, Tier- und Reisewerke des 18. Jahrhunderts mit Farbstichen oder kolorierten Kupfern, Elzevir-, Plantin-, Aldusdrucke u.a. Und schließlich wird die letzte Buchversteigerung dieses Jahres die Bibliothek des Musikers Gottfried Galston, der nach Amerika übergesiedelt ist, auflösen. Sie enthält moderne Literatur, zum Teil in Vorzugs- und Probedrucken, Kunstliteratur, Bibliographie und vor allem Musikliteratur. Zwischendurch wird eine sehr gute Sammlung, hauptsächlich englischer Farbstiche des 18. Jahrhunderts aus verschiedenem Besitz zur Versteigerung gelangen. Unter den Blättern befinden sich reizvolle Arbeiten von Janinet, Smith, Ward und Wheatley in ausgezeichneten Abdrucken. Am 12. November wird die Versteigerung der Sammlung Th. Stoperan, der lange Jahre hindurch die rechte Hand von Paul Cassirer war, stattfinden. Sie enthält Gemälde und Zeichnungen deutscher und französischer Impressionisten, daneben eine Anzahl der einfach stilisierten, in ihrer Art unübertroffenen Tierbronzen von August Gaul. Dieser Auktion schließt sich eine größere Kollektion graphischer Arbeiten des 19. und 20. Jahrhunderts an, für die das Interesse der Sammler gerade in letzter Zeit wieder lebhafter geworden ist. S

KÖLN

Am 2. Oktober eröffnet M. Lempertz in Köln die Herbstsaison mit der Versteigerung der Gemäldesammlung Kommerzienrat Korff, der außerdem eine Anzahl Bilder aus verschiedenem Besitz angegliedert sind. Es sind haupt-

Bernhard Strigel — Männliches Bildnis

Aus der im November 1928 bei Frederik Muller & Co. (Direktion A. W. Mensing) stattfindenden Versteigerung aus der Sammlung Marczell von Nemes

sächlich Meister der Münchner und Düsseldorfer Schule; manche von hohem Rang. Spitzweg ist mit einer hervorragenden Landschaft vertreten, L. Dill mit zwei Adriabildern. Wir nennen weiterhin: Achenbach, Hübner, Stuck, Lenbach, Ed. Schleich, mit einer Landschaft, A. v. Keller mit einem weiblichen Bildnis. Unter den Ausländern seien J. Israels (ein Seestück und ein Waschkücheninneres) und ein Damenbildnis R. F. Boningtons erwähnt. D

LEIPZIG

Die Kupferstich-Herbstauktion der Firma C. G. Boerner, deren Katalog soeben erschienen ist, bringt wiederum kostbare Bestände aus der Sammlung des 1854 verstorbenen König Friedrich Augusts II. von Sachsen, und zwar diesmal die frühe niederländische Schule des 15. und 16. Jahrhunderts. Man kann wohl sagen, daß die frühen holländischen und flämischen Meister noch seltener vorkommen, als die gleichzeitigen deutschen. Blätter von Franz von Bocholt, vom Meister von Zwolle, Gossaert, Duhameel, van Meckenem und den wenigen Monogrammisten, die die Kunstgeschichte überhaupt kennt, gehören jedes einzeln zu den allergrößten Seltenheiten. Sie fehlen in vielen, besonders auch den holländischen öffentlichen Sammlungen zum großen Teil, und es existiert wenig Privatbesitz dieser Art, der noch auf den Markt kommen kann. Aber auch die niederländischen Blätter des 16. Jahrhunderts sind früher wenig beachtet worden, und das reiche hier angebotene Material fehlt gleichfalls in den meisten jüngeren, besonders amerikanischen Sammlungen. — Ergänzt wird der Kupferstichkatalog durch eine gewählte ausländische Sammlung, die bei kleinem Umfang außerordentlich kostbare Blätter von Dürer, Rembrandt, Schongauer, den Kleinmeistern usw. enthält, darunter als eine der größten Kostbarkeiten den ersten Zustand von Rembrandts

Goya — Marquese de San Andrés

Aus der im November 1928 bei Frederik Muller & Co. (Direktion A. W. Mensing) stattfindenden Versteigerung aus der Sammlung Marczell von Nemes

„Drei Kreuzen" auf Pergament, wohl eines der gesuchtesten Blätter alter Graphik, die es gibt. Das Exemplar ist von tadelloser Erhaltung.
Im Anschluß versteigert C. G. Boerner, und zwar in Verbindung mit der Firma Gutekunst & Klipstein, Bern, die große Ludwig-Richter-Sammlung, die Dr. Theodor Engelmann in Basel in den letzten Jahrzehnten, zur Hauptsache aber in den achtziger und neunziger Jahren, gesammelt hat, wohl die bedeutendste Sammlung dieser Art, die es noch im Privatbesitz gibt, da sie außer der Graphik und den illustrierten Büchern über hundert Original-Handzeichnungen und Aquarelle des liebenswürdigen Meisters enthält. Die Sammlung übertrifft noch die bekannte Ludwig-Richter-Sammlungen Arnold Otto Meyer und Alexander Flinsch, die C. G. Boerner in dem Jahrzehnt vor dem Krieg versteigerte und läßt sich der Sammlung Cichorius zur Seite stellen. — Ein weiterer Auktionskatalog beschreibt eine österreichische Privatsammlung von deutschen Zeichnungen des frühen 19. Jahrhunderts. Auch hier findet sich eine große Kollektion Ludwig-Richter-Zeichnungen, darunter einige ungewöhnlich schöne Aquarelle, bedeutende Blätter der Nazarener von Overbeck, Schnorr, Steinle u. a. sowie viele andere schöne Blätter bedeutender Meister, von denen Graff, Schwind, Kobell, Vautier, Hasenclever, Führich, Spitzweg erwähnt seien. B

MÜNCHEN

Hugo Helbing versteigert am 16. Oktober 1928 die Sammlung Eugen Deter-Berlin, die mit wenigen Ausnahmen Werke Münchner Malerei der siebziger und achtziger Jahre um-

Rinaldo della Montagna
Aus der Galerie Walter Westfeld, Elberfeld

Stürmische See
156×100 cm

faßt. Vereinzelt trifft man einige dieser Meister auf dem Markt — besonders interessant ist es nun, eine ganze Reihe nebeneinander sehen zu können. Von bekannten Namen nenne wir: A. v. Keller, Oberländer, Ch. Schuch, C. Spitzweg, W. Schirmer, W. Trübner, H. v. Zügel u. a. m. Eine große Anzahl Künstler, die aus diesen Schulen hervorgingen, schließen sich an. Die sachliche Einleitung des Kataloges, den die Firma Hugo Helbing, München, aus diesem Anlaß herausgab, zeigt die Zusammenhänge dieser Schulen und Künstler in übersichtlicher Weise. Im Anhang finden sich auf 32 Tafeln Abbildungen von mehreren der besten Werke, die unter den Hammer kommen.
Weiterhin bringt dasselbe Haus am 23. und 24. Oktober Antiquitäten, Möbel und Gemälde aus Privatbesitz zur Versteigerung. Unter den Porzellanen finden sich interessante Erzeugnisse aus der Meißner Frühzeit (1720 bis 1730) und Figuren von Kändler und Meyer. Fast alle bedeutenden deutschen Fabriken, Nymphenburg, Ludwigsburg u. a., sind neben einigen ausländischen mit sehr guten Arbeiten vertreten. Dieser Abteilung geht eine Reihe hübscher Fayencen voran.
Reichhaltig ist die Abteilung der Waffen: die Zeitspanne Gotik—Barock ist durch zahlreiche Stücke vertreten. Bemerkenswert eine Rüstung des 16. Jahrhunderts, eine Wehraxt von typisch karolingischer Form und eine Reihe prächtig verzierter Jagdgewehre.
Die Kollektion ostasiatischer Kunst enthält sowohl Plastik als auch Keramik der großen Perioden (Han, Tang, Sung bis spätes Ming), darunter ein besonders schöner Kuanyin-Kopf aus Sandstein der frühen Sung-Zeit. Den Abschluß dieser Abteilung bilden Jadearbeiten, einige gute Miniaturen, verschiedene jüdische Kultgegenstände und Bücher. D

★

ZWEI MARINEN DES RINALDO DELLA MONTAGNA

Die Galerie Walter Westfeld in Elberfeld stellt u. a. zwei große Marinebilder aus, die Hermann Voss als Originale des Rinaldo della Montagna, eines in Italien im 17. Jahrhundert tätigen geborenen Niederländers anspricht. Die Zuschreibung stützt sich auf den Vergleich mit ähnlichen Werken aus den Uffizien in Florenz.

FRANKFURT a. M.

Die Galerie Goldschmidt, Frankfurt a. M., Kaiserstr. 1, hat ihre Ausstellungsräume nach der Bockenheimer Landstr. 17 verlegt. Es sind dort zur Zeit ausgestellt Meisterwerke deutscher und französischer Künstler.

Goldbrokat. Steigende Ranken mit Mohnkopf und Granatapfel. Weiß auf hellblauem Grund. Silberborte. Orange Taftfutter. Um 1670 (Nr. 75) 84×59 cm

ALTE SEIDENSTOFFE

DIE AUSSTELLUNG KOSTBARER SEIDENSTOFFE BEI J. HINRICHSEN UND P. LINDPAINTNER, BERLIN

VON HEINRICH GÖBEL

Ausstellungen von Seidenstoffen vergangener Jahrhunderte gehören nicht gerade zu den Alltäglichkeiten. Hie und da tauchen — vornehmlich in Versteigerungen von Sammlungen alten Schlages — vereinzelte Stücke auf, die sich zumeist auf Kaseln in mehr oder weniger gutem Zustande beschränken. Die Meisterwerke des Orients (in erster Linie denke ich an China), die Arbeiten Luccas und Venedigs im frühen und ausgehenden Mittelalter führen in Kirchenschätzen und Museen ein allzu verschlossenes Leben. Die Dinge fesseln nur einen beschränkten Kreis von Kennern und Liebhabern; der Durchschnittsmensch — auch wenn er künstlerisch oder kunsthistorisch eingestellt ist — weiß in der Regel nur, daß alte Goldbrokate und Sammete etwas ungemein Kostbares sind; im übrigen verschwimmen die Begriffe. Den wundervollen Erzeugnissen der alten italienischen Seidenstädte geht es ähnlich wie den gewirkten Wandteppichen, die sich immer noch mit dem Allgemeinbegriff »Gobelin« abfinden müssen.

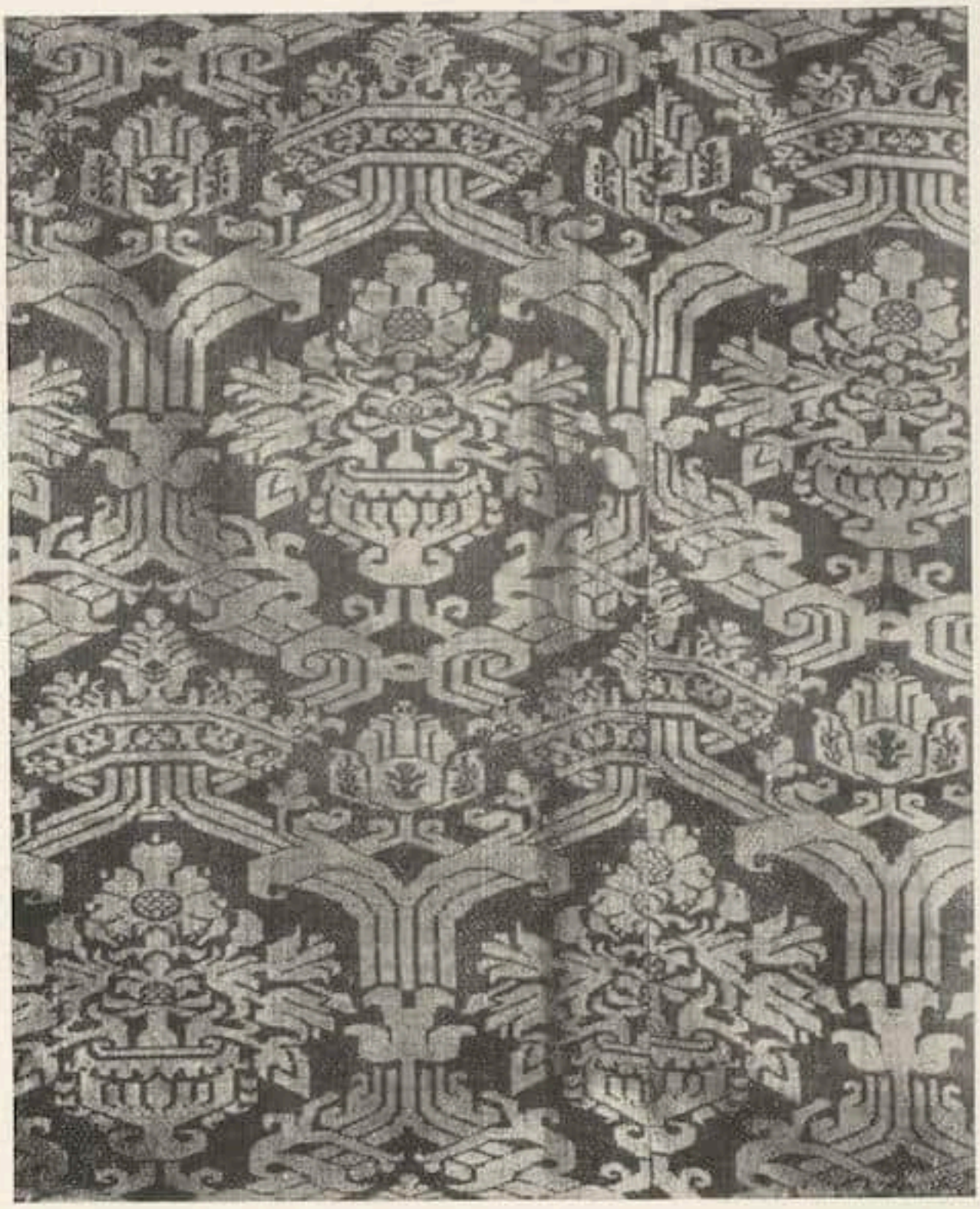
Die Ausstellung kostbarer Seidenstoffe bei J. Hinrichsen und P. Lindpaintner ist in doppelter Hinsicht von nicht zu unterschätzender Bedeutung: Einmal wird in übersichtlicher Weise ein geschlossenes Gebiet textilen Schaffens in ausgesprochenen Musterexemplaren — die Behauptung ist berechtigt, eine solche Menge großer und gut erhaltener Stücke gehört zu den Seltenheiten

Brokatell. Vasenmuster in Spitzovalen aus Akanthusblättern. Grün, gelb und weiß. Mit gelbem Taftfutter. 1. Viertel des 16. Jahrh. (Nr. 2) 220 × 205 cm

ersten Ranges — vor Augen geführt, die es auch dem mit der Materie weniger Vertrauten nicht allzu schwer machen, Begriffe von Textilverfahren zu gewinnen, die wirtschaftlich und künstlerisch Italiens Leben durch Jahrhunderte bestimmend beeinflußten; zum andern ist, von historischen Reminiszenzen abgesehen, das Versenken in die Tonharmonie der ausgestellten Damaste und Brokatelle, in die Lichter der alten Sammete — die Decke im »clair de lune«-Ton (44) wirkt bei Abendbeleuchtung geradezu mystisch — für jeden schönheitsempfindenden Menschen eine Quelle reinsten Genusses. Die Ausstellung nimmt in geschickter Weise auf die ästhetischen Gesichtspunkte Rücksicht; die Stücke sind nicht zeitlich, sondern in der Hauptsache ihrer Farbenstimmung entsprechend geordnet. Grüngelbe Brokatelle (37, 38) schließen sich zu einer einheitlichen Gruppe, die gewissermaßen ein Gegenstück in den gelbroten Seidenstoffen (40, 75) findet. Der schwere Ernst der dunkelvioletten Baldachindamaste (23, 24, s. Abb.) mit dem Kardinalswappen (in Applikation) beherrscht die Mitte der Rückwand des Hauptraumes; zu beiden Seiten schillern die Brokatelle (42, 43) — Grün auf Aubergine — in metallischem Glanz, der fast an den reflet métallique der Meißener Geschirrmalerei aus der Höroldt-Periode erinnert.

Goldbrokat (Venturiccio). Wellenförmige und verschlungene Akanthusranken mit Rändern aus Pfauenfedern. Silber und Gold mit grünem Rand auf lachsfarbigem Seidendamast. Goldborte und rotes Seidenfutter. 2. Hälfte des 17. Jahrh. (Nr. 63)
214×205 cm

Rein kunsthistorisch gewertet, ist die vorliegende Sammlung von ausgesprochener Eigenart, weil es sich einerseits — mit ganz wenigen Ausnahmen — durchgängig um italienische Erzeugnisse handelt, andererseits, weil Zeitabschnitte in einer solchen Fülle von einwandfreien Exemplaren gegenständlich gemacht werden, die bislang wenig gekannt und auch wohl allzuoft verkannt wurden.
Das 17. Jahrhundert, dem die Hauptmasse der Seidenstoffe angehört, ist nicht mehr die große Zeit der Brokate. Die Ausstellung bringt kein Stück der frühgotischen Arbeiten Luccas, kein Erzeugnis Venedigs im spätgotischen Granatapfelstil — um den herkömmlichen Ausdruck zu gebrauchen — sie lehrt aber, wie in der Spätzeit die italienische Seidenweberei an der ruhmreichen alten Tradition festhält, wie sie dem veränderten Form- und Farbempfinden nur zögernd und taktvoll Raum gibt, wie sie sich den »modernen« Wohnverhältnissen anpaßt.
Die Ausstellung umspannt Erzeugnisse von mehr denn drei Jahrhunderten. Um 1480 beginnt die Renaissance, die bisher in der Seidenweberei übliche Flächenform aufzulösen und ihrem plastisch eingestellten Empfinden anzupassen. Die Tierwelt, die die früh- und spätgotischen Seidenbrokate Italiens beherrscht, verschwindet. Nur hier und da werden gegenständig gezeichnete Vögel unauffällig dem Muster verflochten. Die Renaissance verwirft aus leicht verständlichen Gründen das in der Gotik so machtvolle Parallelrankensystem.



Brokatell. Vasenmuster in geschweiften Rautenfeldern mit Kronen. Gelb auf grünem Grund. Gleichfarbige alte Franse und altes grünes Taftfutter. 1. Viertel des 17. Jahrh. (Nr. 20) 260×250 cm

Sie kehrt auf das symmetrische Spitzovalmotiv zurück, das die Granatapfelblüte oder den pomme de pin — wie es in den alten Inventaren heißt — umschließt. Das Streben nach klarer Symmetrie und Gegenständlichkeit — um den Ausdruck Plastik nicht zu gebrauchen — äußert sich naturgemäß auch in der Wahl der Farben. In der Regel werden nur zwei Töne gewählt, die das Muster klar vom Grunde hervorheben. Es ist erstaunlich, wie lange sich das Granatapfelmotiv noch im 16. und 17. Jahrhundert behauptet, während das Spitzoval mit den gotisierenden Blättern sich dem neuen Formempfinden verhältnismäßig rasch anpaßt. Akanthusblätter und Bänder treten an die Stelle der gotischen Blätter und Ranken. Ein besonders charakteristisches Beispiel ist die in der Zeichnung außerordentlich scharf erfaßte Decke (6, s. Abb.), die in der Formensprache etwas an die allerdings früheren Arbeiten des Antonio Pollajuolo anklingt (Kasel des Matthias Corvinus, Antependien Sixtus' IV. und des Kardinals Mendoza). Die Zeichnung ist weniger plastisch, sie geht — durchaus nicht zum Nachteil des Musters — stark in das Flächenhafte über.

Brokat. Rote Mohnblumen mit grünen Blättern an hellblauen Ranken auf weißem Damastgrund. Mit gelbem Damastfutter. 2. Hälfte des 17. Jahrh. (Nr. 70) 200×150 cm

Die ausgestellten Brokatelle vom Beginn bis zum Ausgang des 17. Jahrhunderts bieten einen unvergleichlichen Lehrstoff, sie zeigen mit anschaulicher Deutlichkeit, wie langsam und zögernd die alten überkommenen Formen und Farben sich wandeln. Ein Musterbeispiel ist der wundervolle Baldachindamast (42, 43); unaufdringlich verbinden sich stark naturalistisch aufgefaßte Blüten mit dem alten, noch gotischen Muster. Es führte zu weit, jede Stilwandlung im einzelnen auch nur anzudeuten. Die Aufgabe ist um so reizvoller, als französische Stoffe des 17. Jahrhunderts noch verhältnismäßig zahlreich vorhanden sind. Der Gegensatz springt in die Augen. Lyon, durch Colberts tatkräftige Unterstützungen zu einer Seidenstadt ersten Ranges aufgeblüht, wird zur schärfsten Konkurrentin von Florenz, Venedig und der kleinen Seidenmanufakturen Italiens. Die von Colbert nach Lyon geschickten Zeichner sorgen dafür, daß jeder neue Modewille unverzüglich in die Praxis umgesetzt, daß jedem Wunsche Rechnung getragen wird. Es nimmt deshalb nicht sonderlich Wunder, daß in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts das wirtschaftliche

Symmetrisches Blütenstraußmuster, rot konturiert auf dunkelgelbem Grund. Mit Silberspitze. 2. Hälfte des 16. Jahrh. (Nr. 6) 98×64 cm

Verhältnis zwischen Italien und Frankreich — soweit die Ausfuhr von Seidenerzeugnissen in Frage kommt — sich vollkommen umkehrt. Das barocke Empfinden versteht nicht mehr die wundervollen klaren Formen und leuchtenden Farben der früheren Epoche zu würdigen. Italien wird zum Abnehmer Frankreichs. Trotzdem halten die italienischen Manufakturen noch an den alte Formen fest. Sie suchen allerdings dem gewandelten Geschmack Rechnung zu tragen, indem sie in stärkerem Maße die Damaste — die Ausstellung bietet vorzügliche Beispiele (48, 60, 61, 62 und andere) — und die Streublumenmotive nicht nur für Wandbehänge, sondern auch für Kleiderstoffe bestimmt, aufnehmen.

Baldachinbehang. Violetter Damast. Froschlöffelblüte in Spitzovalmuster mit naturalistischer Blütenstaude. Mit zwei Kardinalswappen in Applikation (rotgelbe Schrägbalken auf grünem Grund). Goldbortenbesatz. Anfang des 17. Jahrh. (Nr. 23) 270×270 cm

Das 18. Jahrhundert steht ganz unter dem Einfluß Frankreichs, soweit die Formensprache in Frage kommt. Es erscheint außerordentlich schwierig, italienische und französische Erzeugnisse seit etwa 1710 klar zu trennen. Aller Wahrscheinlichkeit nach dürfte auch der schöne Seidenbrokat (88) mit den wellig aufsteigenden Bändern — das altchinesische Parallelrankenmotiv feiert, allerdings nicht von China ausgehend, eine späte Auferstehung — als französisch anzusprechen sein. Das gleiche gilt von dem Goldbrokat auf stahlblauem Damastgrund (85) und dem in der Farbe besonders delikaten Damast um 1700 mit den spätbarocken Ranken (79). Die Streublumenmusterbrokatelle — zweifellos italienischen Ursprungs — sind hervorragend vertreten in den Num-

mern 9 und 73. Nicht uninteressant ist der Vergleich der vorauf erwähnten ausgesprochen französischen Brokate mit einem ebenso typisch italienischen Stück (90), das in Form und Farbe etwas von Spanien beeinflußt zu sein scheint. Aus dem allgemeinen Rahmen fallen zwei gestickte Antependien (80, 81), die in geradezu glänzender Technik die späten Louis XIV.-Formen verwerten.

Nur noch ein kurzes Wort zu den Sammeten. Das große Gebiet des Sammets gehört zu den Zweigen der Kunstgeschichte, die noch auf eine endgültige Klärung warten. Man weiß wohl, daß die italienischen Seidenstädte sich nicht auf die Erzeugung von Damasten und Brokatellen beschränkten, sondern in nicht minder geringem Maße die Herstellung von Sammeten — seien sie geschnitten oder gepreßt — betrieben. Die allgemeine Überlieferung sieht in Genua den Haupterzeugungsort dieser wundervollen Arbeiten. Der Sammet ist — wie schon in der Einleitung erwähnt — durch eine Anzahl hervorragender Exemplare vertreten, die in der Hauptsache der Zeit um 1600 entstammen dürften. Ein Prachtexemplar ist ein Stück aus dem ersten Viertel des 17. Jahrhunderts, das ein Sammetmuster aus kleinen Blättchen, von denen nur die inneren aufgeschnitten sind, auf gelben, glatten Grund streut.

Alles in allem kann gesagt werden, daß die Ausstellung bei J. Hinrichsen und P. Lindpaintner als künstlerisches Ereignis ersten Ranges zu werten ist. Sie ist sozusagen die Abschiedsvorstellung, die an dieser der Kunst geweihten Stätte gegeben wird, die in nicht zu ferner Zeit ebenfalls der Spitzhacke zum Opfer fallen soll. Sie stimmt doppelt nachdenklich, weil die Hoffnung, eine ähnliche Ausstellung je wiederzusehen, bei der Schwierigkeit der Zusammenbringung des Materials auf sehr schwachen Füßen steht.

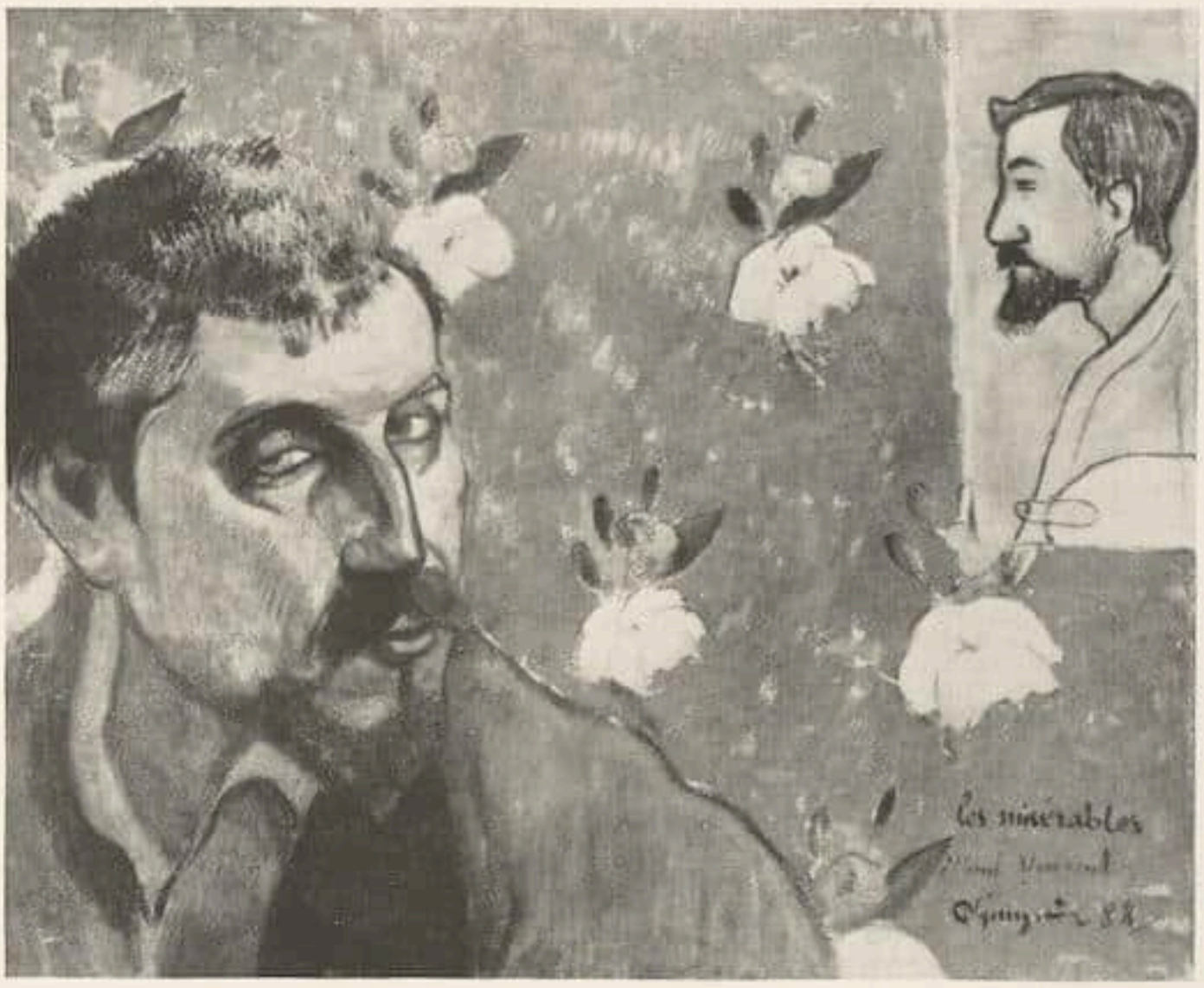


Abb. 1. Paul Gauguin Selbstbildnis. 1888. Geschenk an Van Gogh
Aus der Gauguin-Ausstellung der Galerie Thannhauser, Berlin

DER UNBEKANNTE GAUGUIN

VON W. BARTH

Der nachfolgende Artikel hat den verdienstvollen Leiter der Basler Kunsthalle zum Verfasser, der uns nach vielen bedeutsamen Ausstellungen letzthin die erste umfassende Gauguin-Schau bereitet hat.
Ein wesentlicher Teil dieser Basler Ausstellung ist, entsprechend durch Werke aus deutschem Privatbesitz ergänzt, zur Zeit in der Galerie Thannhauser, Berlin, ausgestellt. Diese erste deutsche Gauguin-Ausstellung seit 1910 wird naturgemäß nicht nur dem frühen Schaffen des Künstlers gerecht, sondern ebenso dem Maler der Südsee, auf den wir illustrativ noch zurückkommen werden. Ergänzend sei auch auf den Bericht unseres Berliner Referenten verwiesen.
Der Herausgeber

Basel hat im letzten Sommer einiges von ihm bekannt gemacht, von dem unbekannten Gauguin. In gelinde Vergessenheit war der Name Gauguin überhaupt und was er bedeutete, im Lauf der Jahre zurückgeglitten. Man hörte ihn selten nennen und mit einer gewissen Lauheit. Gar nach entlegeneren Dingen fiel es niemand mehr ein zu fragen, nach dem Werden, den Anfängen seiner Kunst. Wie sich das erklären läßt, geht vielleicht aus dem Folgende hervor, ganz nebenbei. Gauguin hat aber jetzt wieder etwas Aktualität gewonnen. Denn es ist fünfundzwanzig Jahre her seit seinem Tode und achtzig seit seiner Geburt. 1903, 1848. Gedenkjahr, Gedenktage! Der dies schreibt, hat die Gauguin-Ausstellung in Basel gemacht. Er tat es nicht wegen dieses Zusammentreffens von Tod und Geburt. Warum er es tat — das wird auch zwischen den folgenden Zeilen zu lesen sein.

Der unbekannte Gauguin. Zunächst im eigenen Bildnis. Vincent van Gogh erzählt in einem Brief aus Arles seinem Bruder Theo, Gauguin habe ihm ein Selbstporträt geschickt, darin sehe er aus wie ein Gefangener. Das Bild kam in den Besitz der Familie van Gogh in Holland. Abgebildet haben wir es noch nirgends gesehen. Hier ist es (Abb. 1). Dieses Geschenk Gauguins an

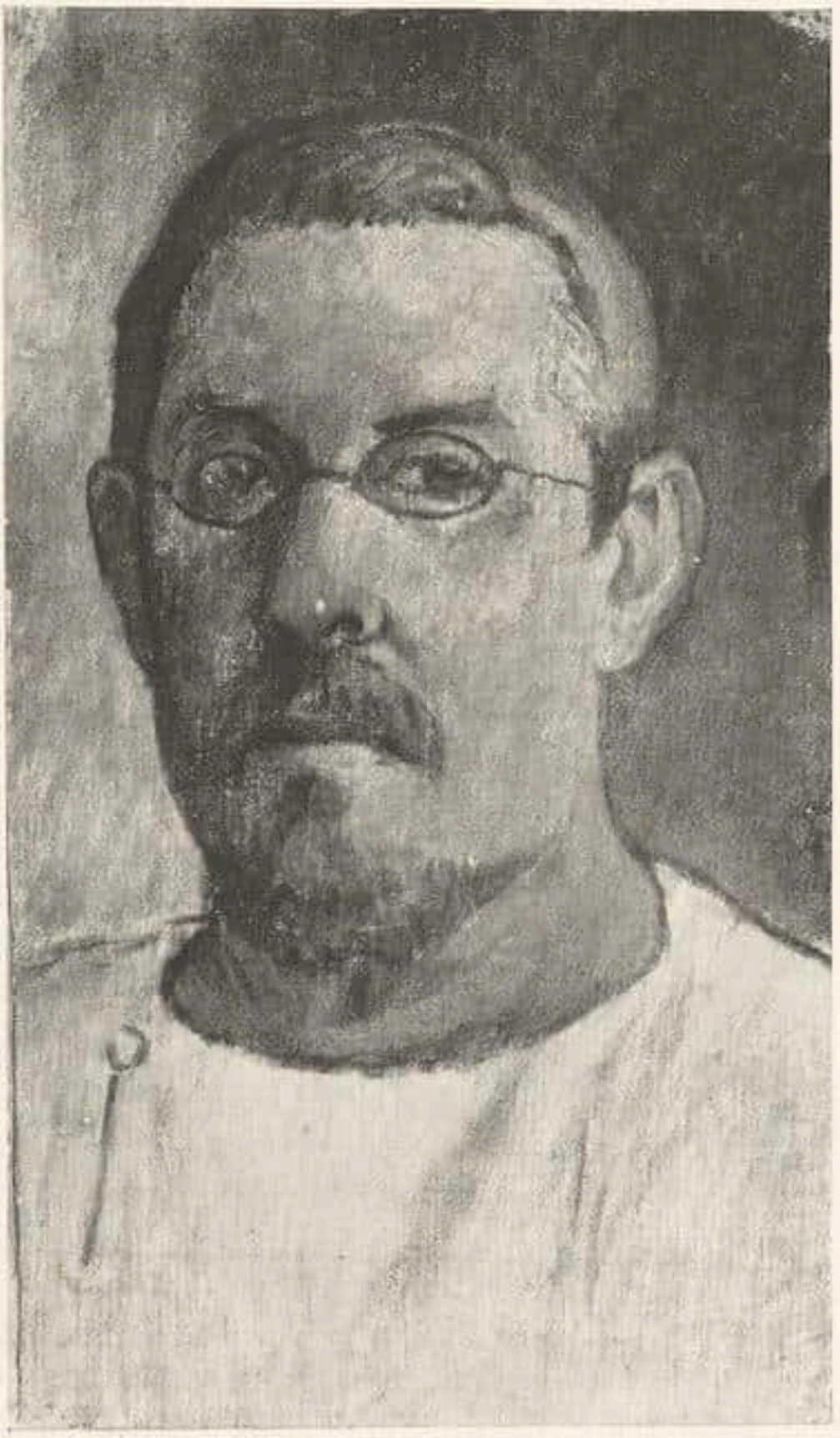


Abb. 2. P. Gauguin. Selbstbildnis aus der Spätzeit. 1903
Aus der Gauguin-Ausstellung der Galerie Thannhauser, Berlin

Abb. 3. Paul Gauguin Das Heim des Künstlers in Paris. 1881

van Gogh sah man sich in Basel an und fand, der Beschenkte habe Recht mit seinem Urteil. Wie ein Delinquent aus dem Kerkerfenster schaut dieser Mensch uns an, gewaltsam in die linke untere Ecke des Bildes gedrückt, vom Rahmen am Hinterkopf und an den Schultern brutal durchgesägt, während den vielen leeren Raum daneben eine gelbe Wandtapete mit Blumenstraußmuster noch fühlbarer macht. Auf der Tapete befestigt, ist ganz rechts im Bilde ebenfalls in den Rahmen geklemmt, die Profilskizze eines Malers sichtbar. Es ist Emile Bernard, der damals mit Gauguin in Pont-Aven war. »Les misérables« ist unten rechts über der Widmung an Vincent in das Gelb geschrieben, auf die beiden Dargestellten oder auf alle drei bezüglich. Das Ganze will ein Scherz sein, in der ganzen Aufmachung, ist aber von völlig freudloser Art, Selbstironie und Bissigkeit gegen den Freund, der so dringlich um ein Bildnis gebeten hatte. Das kann man wenigstens in dem übermodellierten, dazu scharf linear in allen Einzelheiten umzogenen Gesicht sehen. Ebenso in der Absichtlichkeit der Kopfwendung mit der Gegenrichtung des Blickes. »Da hast du ihn denn!« Und wir haben ihn auch. Und zwar ziemlich so, wie die überlebenden Freunde ihn noch heute schildern. »Gauguin était insupportable«, war fast das erste Wort Daniel de Monfreids, als wir ihn wegen der Ausstellung besuchten.

Ganz anders blickt Gauguin aus einem kleinen, in Basel aufgetauchten Bilde uns an, durch Brillengläser, ein müder Mann mit ergrautem Haar (Abb. 2). Das schmale Hochformat, das der mächtige Kopf fast ausfüllt, trägt keinen Namenszug, ist aber bis in die Hütte Gauguins auf Hiva Hoa zurückzuverfolgen.

Abb. 4. Paul Gauguin Baumlandschaft. 1884
Aus der Gauguin-Ausstellung der Galerie Thannhauser, Berlin

Ein anamitischer Rebell, von den Franzosen auf die Südseeinsel verbannt, empfing es als Geschenk des Künstlers, dem er das kranke Bein gepflegt hatte. Der Anamit gab das Geschenk weiter an einen auf jenen Inseln Handel treibenden Welschschweizer, der in den Jahren 1900—1903 auch mit Gauguin verkehrt hat. Der nahm das kleine Spätwerk mit nach Vevey, wo er noch heute wohnt. Zum Überfluß fehlt auch das Attest des protestantischen Pfarrers nicht, der Gauguin in seinen letzten Krankheitstagen beigestanden hat. Dieses letzte Bildnis des großen Malers, von der eigenen Hand, ist sich aber selber Dokument genug. Groß ist da alles gesehen, mit Wissen um jede Form und den Zusammenhang der Formen, ebenso sicher im Bau des Gesichts wie in der Haltung im Licht. Erst scheint das Bild etwas matt. Allmählich treten die Züge, die man aus den bekannten Selbstbildnissen in Erinnerung hat, immer schärfer hervor, ganz unverkennbar, nur mit dem Ernst und der Ruhe des Alters geschaut, nicht herausfordernd, überbetont wie einst im Geschenk an van Gogh.

Aus dem Krankenhaus von Arles kam das eine, aus der Südseehütte das andere. Sie gehören beide zu seinem Leben, gehören in sein Lebenswerk.

Vom jungen Gauguin gibt es nichts derart, nur die vage Silhouette, die in dem großen Interieurbild von 1881 über dem Wandschirm aufsteigt (Abb. 3). Es ist der glückliche Ehemann und Wechselagent, dem in einer Mußestunde die Gattin am Klavier etwas vorspielt, Frau Mette, die Dänin. Wie der Maler sich

selber nur flüchtig charakterisiert, so ist uns auch das Gesicht der Frau teilweise vorenthalten, hinter den Oberbau des Klaviers geschoben in einer amüsanten Weise, dem zeitlebens verehrten Degas abgesehen. Mit der weitschweifigen Interieurschilderung um die kleine Gruppe ist noch mehr gewagt, und das vom Dilettanten Gauguin, der sich erst 1883 endgültig der Malerei zugewandt hat. Das in der Nationalgalerie von Oslo aufbewahrte Bild verdiente bekannter zu sein. Darum war es in Basel. Es zeigt nicht nur die Unerschrockenheit des Anfängers vor großen Formaten, sondern eine Überlegenheit gegenüber dem Thema, die nur ein geborener Künstler hat, mit der schon Gauguin Gewalt über uns gewinnt. Er will uns ins Bild hineinziehen durch die überraschend riesigen Dinge des Vordergrunds, Tisch, Vase und Strauß. Man soll die Größe des Raumes fühlen und im Gegensatz dazu die Intimität der Szene hinten im Winkel. Man soll glauben, daß die beiden eben noch vorn saßen, er auf dem Stuhl, der jetzt leer steht, sie an der andern Tischecke mit Häkelarbeit und Lektüre. Gutbürgerliches Dasein. Ein paar Jahre später war es damit aus. Sie war für immer nach Kopenhagen zurückgekehrt und er, mittellos, klebte Plakate an im Pariser Nordbahnhof.

Es ist noch mehr in dem Bild. Gauguin komponiert. Einmal mit den Linien und Flächen. Er läßt sie vom Rande beidseits gegeneinanderlaufen und sich da treffen, wohin die Aufmerkeit des Beschauers gelenkt werden soll. Er vermag noch mehr. Die großen voluminösen Dinge sind in der Ausführung zurückgehalten, malerisch untergeordnet der Hauptsache, die durch feine Akzente, auch farblich, unserem Auge und unserem Gefühl nähergebracht, aus der Tiefe des Bildes nach vorn geholt wird, über alle Hindernisse des Vordergrundes hinweg. Ist da schon im Dilettanten das Dogma von der surface plane wirksam? Den berühmten Spruch hat erst nachträglich Maurice Denis formuliert, Gauguin wollte überhaupt von Dogmen nichts wissen.

Die Jahre 1884 und 1885 stellten Gauguin vor bittere Entscheidungen. Er mußte sein Pariser Heim aufgeben, dann Frau und Kinder verlassen. Das bürgerliche Glück zerbrach. Darüber sagen uns seine Bilder nichts. Sie verkünden den ersten frohen, erstaunlich raschen Aufstieg des Malers. Er erobert sich die impressionistische Farbigkeit, gewinnt überhaupt Anteil an jener wunderbaren Blüte der Malerei, die Pissarro und Cézanne, damals noch einander nahe, ihm vermitteln. Eines der damals entstandenen Bilder nur, eine Baumlandschaft von 1884 (Abb. 4) wäre man versucht, unter die Einwirkung der äußeren Ereignisse in Gauguins Leben zu stellen. Sie hat wenig von der glücklichen Stille, der Zärtlichkeit seiner impressionistischen Naturidyllen. Ein Fluß, eine Wucht ist in ihr, etwas Aufgeregtes, Wildes, in dem sich wälzenden Gestrüpp zur Rechten, auch im Fluten des abgemähten Bodens, in den Bäumen, die ihre Äste hin und her werfen, im Flackern ihrer Umrisse vor dem Himmel, im zerrissenen Hag, von dem ein Teil jäh gegen den vordern Bildrand vorstößt. Man denkt an van Gogh, noch mehr als an Stürmisches im Schicksal unseres Malers. Aber van Gogh war damals noch in Holland, kam erst 1886 nach Paris. Seltsam ist diese Vorahnung eines künftigen Verhältnisses zwischen den beiden großen Malern, eines Verhältnisses, das noch ungeklärt ist, unentwirrt doch wohl darum, weil beide zu stark und zu eigenwillig waren, als daß man Abhängigkeit des einen vom andern feststellen könnte. Wenn sie sich gegen-

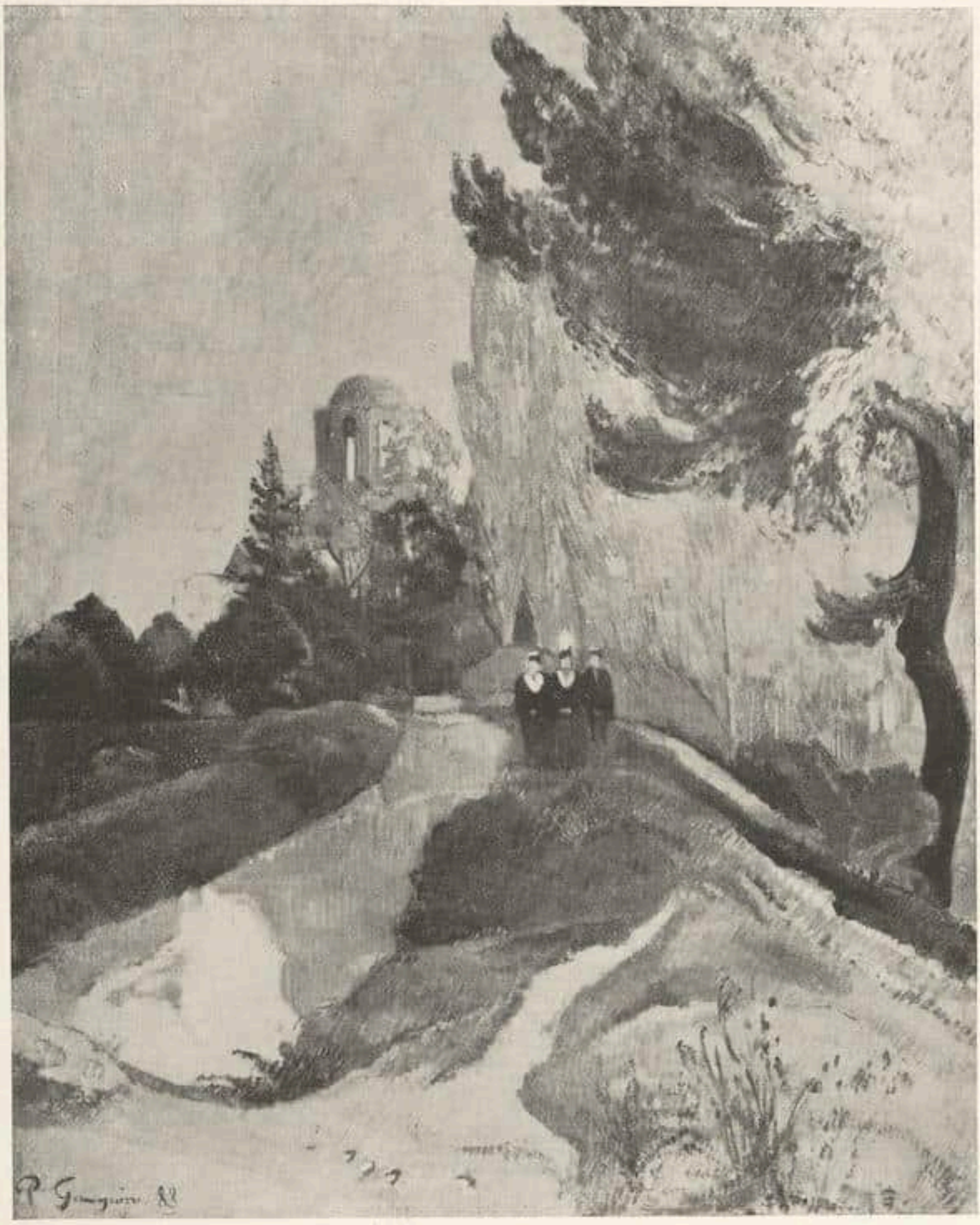


Abb. 5. Paul Gauguin Bei Arles. 1888

seitig etwas gaben, so war es Anstoß, Befruchtung, auch Rückweisung, so daß jeder sich wieder auf sich zurückzog und seiner Wege ging. Die Sprüche, die beide dazu machten, sind an sich merkwürdig, mehr als daß sie in der Frage Entscheidung brächten.

Es war in Basel ein Bild Gauguins aus Arles, also neben van Gogh entstanden (Abb. 5), die Kanallandschaft mit dem seitlichen Blick in die Allee der berühmten Alyscamps, wenn man das verglich mit dem bekanntesten Erzeugnis jener Episode, dem »Krankenhausgarten«, seiner emporgeklappten Parkperspektive und seinen Flächen ungebrochener Farbe, so führte kein Weg von hier nach dort. In der Kanallandschaft legt sich ein Teppich von zartestem Reichtum

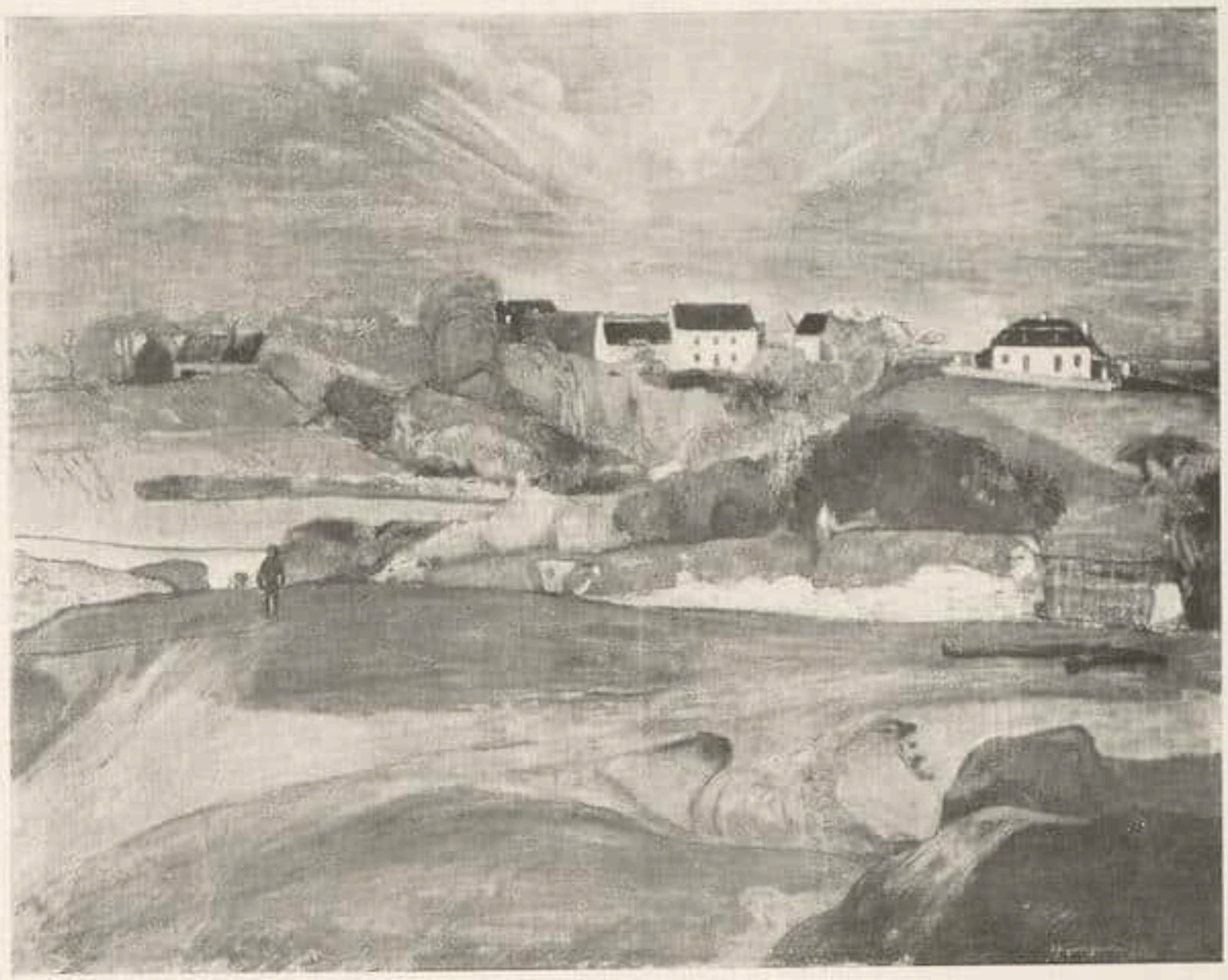


Abb. 6. Paul Gauguin — Le Pouldu. 1889

des Farbengewebes über die Dämme beidseits des Wassers, und auch die Pathetik des Herbstes, die in den Bäumen aufrauscht, rieselt nieder in impressionistischem Farbenregen. Ja, die Motive des Kuppelbaues hinten und der Spaziergängergruppe sind sogar Belebungs- und Überraschungsmittel aus der alten Schule. Steht da nicht van Gogh irgendwie zwischen dem einen und dem andern Bild?

Künstlerisch und menschlich ist Gauguins Rolle bei dem Zwischenspiel von Arles seltsam. Er rettete sich rasch nach der Bretagne zurück. Zum unbekannten Gauguin gehört vor allem sein gesamtes bretonisches Schaffen in der Mannigfaltigkeit, die sich in Basel kundtat. Es waren da zwei Dutzend Bilder, fast ausschließlich dem zweiten Aufenthalt, der eigentlichen bretonischen Zeit (1888—1890) entstammend. Darin war ein Suchen nach Ausdrucksmöglichkeiten der Malerei, ein Greifen nach Mitteln, um jedem Wechsel in den Dingen und in sich selbst gewachsen zu sein. Auch in den Bildthemen und wie er sie angreift, wie er sie herauslöst, beispiellose Vielfältigkeit. Er will sich die Grenzen weiten, seine Kräfte sich nicht einengen lassen in einmal Gelungenem und Gewonnenem. Auge und Hand und der ganze Mensch, der sie leitet, scheinen anders, neu zu sein jeden Tag. Es ist die Zeit in seinem ganzen Künstlerleben, der man mit größter Spannung folgt.

Wir heben ein paar Beispiele heraus, örtlich und zeitlich nahe beieinanderliegend, aus Le Pouldu, wohin sich Gauguin zurückzog, weil Pont-Aven von Malern und Kurgästen überlaufen wurde. In den drei Bildern sind Häuser

und Bäume ähnlich, der bewaldete Hügel, ja die Felder und Wege des Vordergrunds. Aber einmal wirft das Gauguin in skizzenhafter Frische auf die Leinwand, daß man es werden sieht unter dem Pinsel, daß man den Meerwind noch spürt, der über ihn hinfegte und die Baumwipfel zauste. Es ist aber doch ganz Bild, nicht Studie. Ein andrer Mensch scheint es zu sein, der still schauend, ins Einzelne sich versenkend das ganze Gelände, wovon jenes nur ein Ausschnitt war, in sich aufnimmt und seine Vision bis zu graphischen Reizen bändigt, die das Häusergewinkel auf dem Hügelrücken, das Schachbrett der Felder und die Linienzüge des nach dem Meere abfallenden Bodens vorn ihm eingeben. Der Finesse der Zeichnung verdankt das Bild viel von seiner Schönheit. Wie oft haben wir diese Art gesehen! Da war es aber wie für den Steindruck schon zurechtgemacht, das Graphische als Langeweile, fixiert, gegenständlich. Hier ist Größe der Anschauung neben der Freude am Detail, und darin etwas Sehnsüchtiges, fast Pathetisches, das sich dann oben auslöst im Strahlen der Wolken wie eine Verklärung über dem abendlich ruhenden Land (Abb. 6).

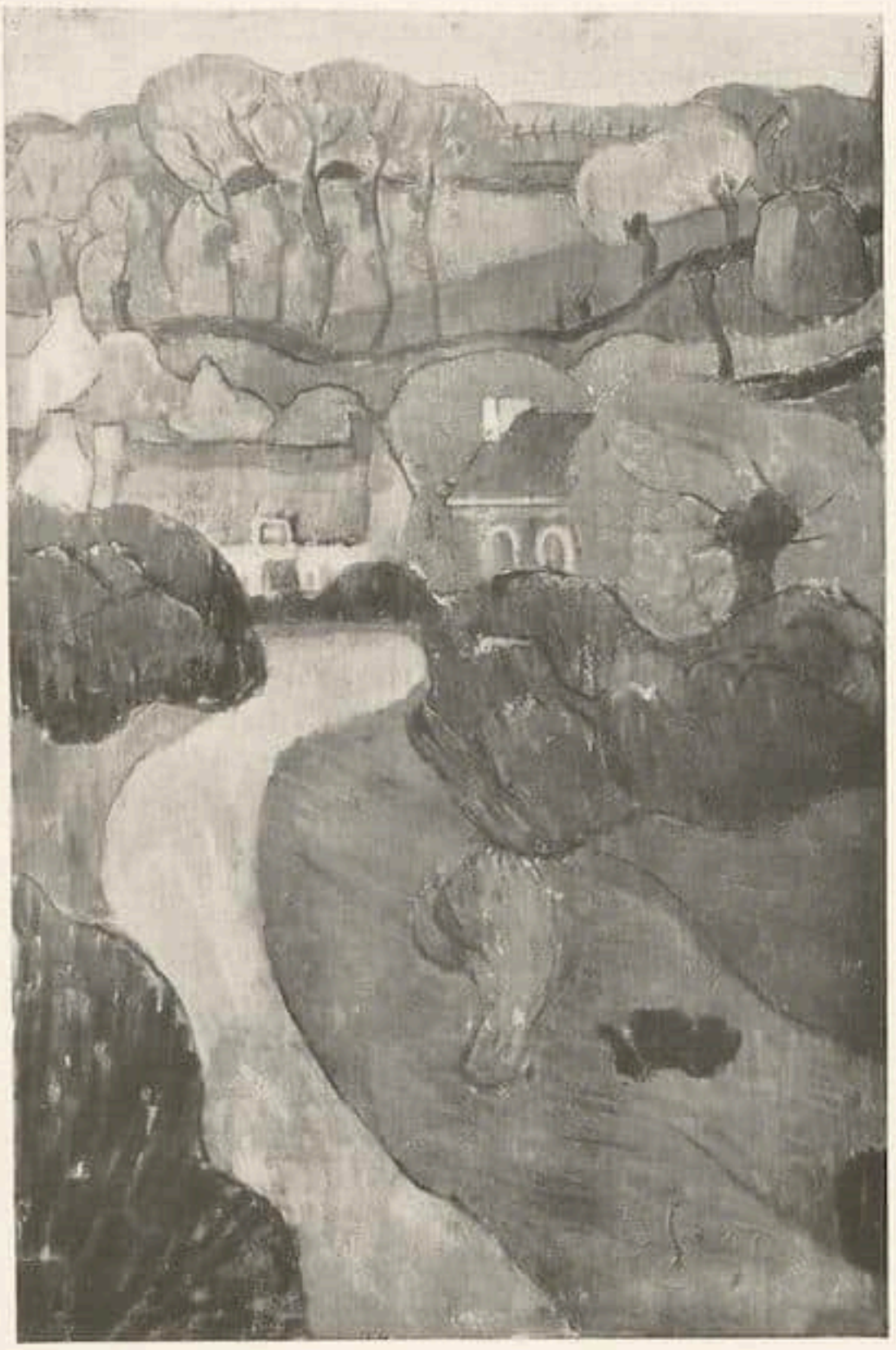


Abb. 7. P. Gauguin. Dekorative Landschaft. Le Pouldu. 1889

Weitab von diesen beiden, von dem zweiten namentlich, führt das dritte Bild. Die Dinge rein dekorativ gestaltend, intarsienhaft, rein als Flächenschmuck — es war ja auf eine Tür gemalt — könnte es Beleg sein für die oft erörterte kunstgewerbliche Seite an Gauguin, die man bis tief hinein in seine Malerei hat finden wollen (Abb. 7). Es mag damit seine Richtigkeit haben. Inwiefern, das wird hier schön sichtbar. Gauguin schafft ein Ornament aus einer Landschaft, als Gelegenheitsarbeit, an einem Regentage. Der Reiz dieser zum Zeitvertreib gewählten Aufgabe weckt seine ganze Begabung für Wohlklang einer Komposition, im abgewogenen Verhältnis der Massen zueinander, in dem Spielen der Formengegensätze über die Bildtafel hin. Wie die Farben sich dazu

gesellen, ahnt man noch im Hell und Dunkel der Abbildung. Nur verläßt der Natursinn der Epoche, aus der Gauguin hervorwuchs, ihn auch hier nicht, dringt vielmehr ein in alles Dargestellte. Der Rasen ist weich zum Betreten, die Büsche sperren sich, der Weg führt wirklich zu den Häusern, dann geht es in leichten Schwingungen den Hügel hinan — Natur und Dekoration, Fläche und Tiefe sind schön vereint, und Gauguin wird so gut Vorbild in diesem Türbrett aus dem Wirtshaus von Le Pouldu wie irgendwo in seinem Gesamtwerk. Das ganze Kunstgewerbe könnte hier anknüpfen, sich noch einmal bei Gauguin Rats holen.

Der Gauguin der Bretagne ist etwas fast Unerschöpfliches. Man weiß, daß seine Südseejahre eine Blüte des Figurenbildes gebracht haben, in jenen Werken mit der wunderbaren Einheit von Mensch und Natur, die bis heute den Ruhm seines Namens getragen haben. Weniger bekannt war, daß ihm die menschliche Figur auch in der bretonischen Zeit schon das Wesentliche im Bilde bedeutete, auch außerhalb jener merkwürdigen religiösen Bildthemen, die ihm vielleicht van Gogh inspiriert hatte, neben der bretonischen Devotion und ihrem Ausdruck in der bretonischen Skulptur. Eine Reihe figürlicher Bilder aus der Bretagne war in Basel, so die »Heuerinnen«, die »Ringenden Knaben« und der hier wiedergegebene »Liegende Knabe« (Abb. 8). Dieses eigentümliche Bild ist doch bezeichnend für Gauguin. Es wirkt wie eine Kampfansage nach verschiedenen Seiten. Zunächst, sehr radikal, gegen den Impressionismus, der die hier aufs äußerste betonte Linie verleugnet. Dann überhaupt gegen alle Schönmalerei auch bei Kindern, eine Konvention, der gelegentlich selbst Degas und Renoir noch erlagen. Hier ist fast etwas vom Geiste Toulouse-Lautrecs, in dem häßlichen Kopf auf dem häßlichen Körper mit seinen Größenverschiebungen und Ausrenkungen, wie sie dem jungen Menschen mit dem jungen Tiere gemeinsam sind. Schonungslos wird das aus der Natur herausgeholt, umso schonungsloser im Anblick, als der Körper ebenso wie das Stück Erde, das ihn trägt, in starker Obersicht gegeben ist. Damit ist das Bild freilich auch über die Naturstudie emporgehoben, die alte Perspektive mit ihren Verkürzungen ist vernichtet, kraft eines neuen Bildgesetzes, die Rhythmisierung mit Hilfe der ausgebreiteten Tücher und im Rasen verteilten Gewächse tritt hinzu — und das Ganze führt seltsam nahe an Hodler heran, ist wie ein Bindeglied zwischen den frühen Kinderbildern und den abstrakten jugendlichen Gestalten des Schweizers. Wer beweist Einflüsse von einem zum andern? Haben sie überhaupt etwas voneinander gewußt?

Gauguins Schaffen ist in der Bretagne proteushaft vielgestaltig. Die Klärung, die Vollendung erlebte seine Kunst in der Südsee, dort wurde sein neuer, für die Zukunft bedeutungsvoller Stil, reine Farbe, Linie, Form, der Natur nicht verschuldet und untertan wie alles Frühere, sondern ihr freies Gegenbild aus dem Eigenen, Schöpferischen geboren. So lautet die dogmatische Fassung. Aber Gauguin ist auch hier gegen das Dogma. Hinter den mit strengen Linien umzogenen braunen Leibern von Tahiti und den Flächenornamenten der bunten Tücher, mit denen sie angetan sind, atmet und blüht es von Natur, von impressionistisch geschauter. Und mitunter wird aus dem Schöpfer wieder völlig der Mann des beglückten Schauens, er trinkt wieder an der Quelle und läßt deren Frische in sein Schaffen fließen. »Noa Noa« hat er eines dieser

naturunmittelbaren Bilder selber mit dem Pinsel getauft. Man sucht darin nicht nach Symbolen. Vor einem stehen übermannshohe Gräser und Blütensträucher, oben wölben gigantische Bäume ihre Laubkuppeln, wiegen die Palmen ihre Blätterkronen. Und aus den Schluchten der Landschaftstiefe heraus quillt es wie von Fieberdünsten. Betäubende Wohlgerüche und Gifthauch der Fäulnis dringen auf uns ein. Die tropische Wildnis lockt und droht, Schönheit und Schrecken, üppige Pracht und Verwesung sind sich gesellt. —

Auch für Gauguin war offenbar dieses »Noa Noa« in der Unmittelbarkeit der Schilderung seinem bekannten Buche besonders nahe. Das sagt er mit dem gemeinsamen Titel. Ihn könnten auch andere Bilder noch tragen, sogar aus der exotischen Spätzeit, von 1901 und 1903, die in Basel waren. Ein unbekannter Gauguin trat auch da vor uns, ein reicherer Mensch und Künstler als man bisher geglaubt und ihm zugestanden hatte, einer der nicht dem Neuen zuliebe erwürgte, was einst in ihm Leben gehabt, zart und stark zugleich geblüht hatte. Der Erfinder der surface plane, der Überwinder des Impressionismus, er konnte auch ein andrer sein, bis in seine letzten Tage. Ohne Reue, ohne Schwäche. Wer sein gesamtes Lebenswerk überblickt, erkennt erst, welches Recht er hatte alles zu hassen was Dogma heißt.

Abb. 8. Paul Gauguin. Liegender nackter Knabe. 1889
Aus der Gauguin-Ausstellung der Galerie Thannhauser, Berlin

EIN UNBEKANNTES BILD VON JOOS VAN CLEVE

Das farbig nachgebildete Gemälde, das sich jetzt bei Herrn Dr. James Simon in Berlin befindet und, soviel ich weiß, nirgends erwähnt ist, fügt sich leicht ein in das umfangreiche »Werk« des Meisters, der mit einiger Sicherheit Joos van Cleve genannt wird. Damit ist uns nicht nur ein Bild mehr gewonnen von der Hand dieses Malers, sondern auch eine neue Bildidee, eine Komposition von ihm. Bekanntlich hat sich Joos häufig wiederholt, abgesehen von den vielen Nachahmungen und Kopien, die aus seinem fruchtbaren Werkstattbetrieb hervorgegangen sind. Die Figur des auf der geflügelten Weltkugel stehenden Christusknaben habe ich anderswo nie gesehen, kenne keine Replik oder Kopie davon.

Der Form und der Farbe nach gehört das kleine und anspruchslose Werk zu den glücklichsten Äußerungen des Meisters. Blond, in rosiger Lokalfarbigkeit hebt sich das Fleisch ab von dem entschiedenen durchsichtigen Blau des Himmels. Der schwellende, im Raume sich wölbende, schlanke Leib des kindhaften Knaben bietet reich bewegten Umriß mit vielen Überschneidungen. Freiplastisch, sicher, im Kontrapost der Glieder, hält sich die Gestalt im Gleichgewicht auf der Kugel, bewegt sich mit Unbefangenheit und spielerischer Leichtigkeit. Der Kopf breit und gesund, mit überhoher Stirn und nach hinten mächtig gewölbtem Schädel ist mit Haar bedeckt, das an reifes Korn erinnert. Die Tafel ist um 1520 enstanden, gehört in die mittlere Periode. Wir datieren die Werke dieses Meisters ziemlich genau. Joos van Cleve nahm allerlei auf, was direkt oder mittelbar vom Süden kam, namentlich aus dem Bereiche Lionardos, aber die neuen Ansprüche und Bestrebungen störten ihn nicht in seiner harmlos freundlichen Betrachtungsweise, und die Wandlung, die wir Schritt für Schritt verfolgen, erstreckt sich auf die Formensprache, nicht aber auf die Auffassung.

MAX J. FRIEDLÄNDER

JOOS VAN CLEVE / Christkind auf der Weltkugel
Bes.: Julius Böhler, Berlin

Louis Kolitz — Fest im Walde

RUNDSCHAU

EINE STÄDTISCHE GALERIE IN KASSEL

VON HANS F. SECKER

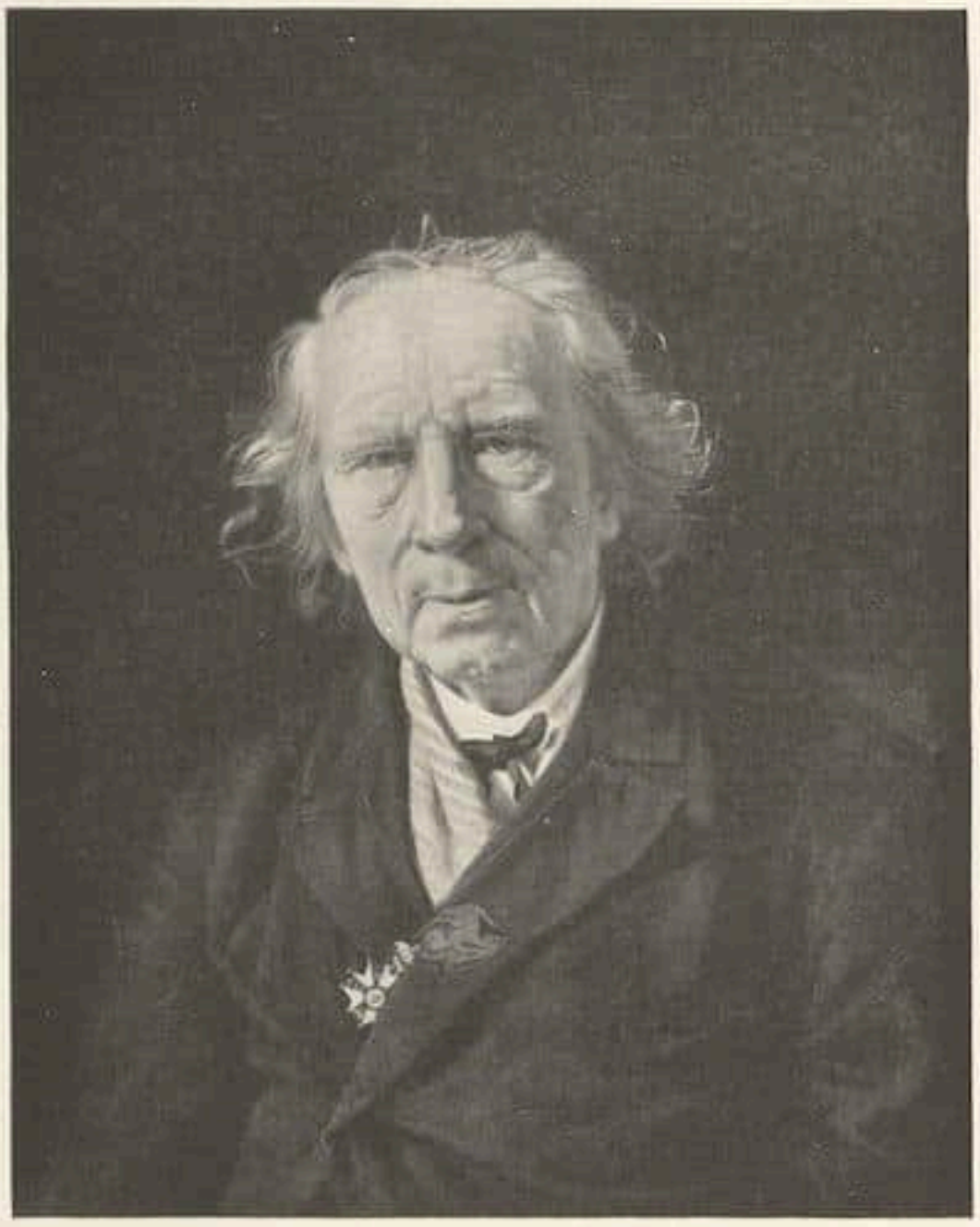
Innerhalb der geographischen Kreislinie Berlin—Hamburg—Köln—Frankfurt—Dresden bildet Kassel seiner Lage nach annähernd den Mittelpunkt; auf keinem dieser riesigen Radien liegt eine großstädtische öffentliche Kunstsammlung vom Range der berühmten Kasseler Staatsgalerie. Diese Isolierung muß man sich vergegenwärtigen, um die besondere Kulturaufgabe der im Herzen Deutschlands vereinsamten Hessenstadt zu begreifen. Eingebettet in eine der schönsten Landschaften führt die alte Residenz, heute noch in Erinnerungen an ihre landgräflichen und kurfürstlichen Tage versunken, ein halbvergessenes Dasein. Ein ausgedehnter Stadtteil, winklig aus hohen Barockhäusern und gotischen Kirchen gebildet, blieb bis in die Gegenwart beinahe unberührt. Aber schon in die städtebaulich bewundernswerte Anlage des Friedrichsplatzes hat die Wilhelminische Ära mit maßlosem Unverstand eine Bresche geschlagen. In einer Ecke erhebt sich ohne jede Notwendigkeit ein neues Warenhaus hoch über die umlaufende Firstlinie der alten breitgelagerten Fassaden. Der Platz wurde einst nur in Hufeisenform umbaut und mit großzügiger Gesinnung nach der weiten Landschaft hin offen gelassen. Nach dieser Seite senkt sich der gewaltige Platz, und wie die Chronik berichtet, hat man als Höhe der Randgebäude jene Linie vorgeschrieben, die für den Standpunkt am obersten Ende des Hufeisens sich von Natur für das Auge ergibt: den fernen Horizont einer feingeschwungenen Bergkette, die den Ausblick beschließt. Es war ein wahrhaft genialer Gedanke, auf solche Weise landschaftliche Architektur und Stadtbaukunst in eine sinnenfällige Beziehung zu bringen. Und ausgerechnet an dieser offenen Seite des Platzes ist das Monstrum eines Wilhelminischen Hoftheaters errichtet worden, das in seiner Silhouette die ruhige Wirkung des Platzes zerstört, den Ausblick auf die großartige Landschaft behindert, den edlen Baugedanken zunichte macht. — Es ist nun müßig, die Frage aufzuwerfen, ob die Stadt sich gegen diese ungeheuerliche Verschandelung dazumal hätte erfolgreich wehren können. Der Staat von heute jedenfalls würde eine ähnliche Barbarei wohl kaum auf sein Gewissen laden. Der Staat von heute, zu arm, seiner alten Kasseler Galerie, die längst schon zum Stillstand verurteilt war, in einem neuzeitlichen Sinne weiterzuhelfen, hat nun mit einer dankenswerten Geste die frische Initiative des Kasseler Oberbürgermeisters Dr. Stadler dadurch unterstützt, daß er eine helle Flucht wohlgeeigneter Räume des an diesem Friedrichsplatz gelegenen Residenzschlosses für die Einrichtung einer modernen Städtischen Gemäldegalerie zur Verfügung gestellt hat. Die

Louis Kolitz — Töchterchen des Künstlers

Staatliche Kunstakademie, die im Verborgenen verblüht, hat dank dem Opferwillen der Stadtverwaltung nun endlich eine Galerie mit Anregungen aus der lebendigen Gegenwart vor Augen, nicht nur die guten alten Meister, und wird, vielleicht, aus diesem neuen Quell ihr Blut verjüngen. Es wäre hohe Zeit...

Die Eröffnung unlängst, — die sich wohltuend von ähnlichen Ereignissen anderswo unterschied, — weil keine Phrasen und keine leeren Versprechungen bei üppigem Festgelage ertönten, sondern alles so sachlich und wohlerzogen still verlief — konnte natürlich noch kein abschließendes Bild von der städtischen Sammeltätigkeit ergeben. Um die zahlreichen Räume auszufüllen, hatte man viele Leihgaben aus öffentlichem und privatem Besitz hinzugezogen, diese aber nicht besonders kenntlich gemacht. Auch eine Art Propagandabuch mit 22 Tafeln erschien, ohne zwischen Stadteigentum und Leihgaben zu unterscheiden. Die Gliederung, Belichtung und Verteilung der Kunstwerke aber, die Wahl der Wandfarben und alle technischen Nebendinge, mit viel Liebe organisiert vom ehrenamtlichen Verwalter der Sammlungen, Stadtrat Professor Sautter, verdienen uneingeschränktes Lob. Wenn also auch das Ausstellungsmaterial wegen der erwähnten Vermengung aus der Not der ersten Anfänge heraus noch unübersichtlich und eine zielsichere Linie der Sammeltätigkeit noch nicht erkennbar ist, so bietet dennoch jetzt schon diese jüngste Städtische Galerie eine Fülle beachtenswerter Blickpunkte. Freilich der eigentliche Grundstock der Sammlung, die Gräflich v. Bosesche Stiftung, ist mit ihrer Menge von Kopien und Unzulänglichkeiten mehr Ballast als Gewinn. Einige heroische Landschaften von J. M. Rohden, flotte Studien von Schirmer zur Legende vom Barmherzigen Samariter — andere Fassungen davon bewahrt das Kölner Museum —, eine „Frau mit Spinngerät" von dem ehemaligen Kasseler Akademiedirektor F. Müller, ein Bild, das angenehm die Fühlung mit Overbeck verrät, eine rührliche „Madonna" von Steinle, aber endlich noch ein ganz köstliches Werk „Kranzbindende Mädchen" von Waldmüller, — das ist eigentlich alles, was von der gräflichen Stiftung als galeriefähig übrig bleiben wird.

Im Mittelpunkt der Sammlung und des kunst-



Louis Kolitz

Akademiedirektor Müller

historischen Interesses steht eine große Zahl von Gemälden und Zeichnungen eines gemeinhin noch nicht genug gewürdigten Künstlers, des weiland Kasseler Akademiedirektors Louis Kolitz (geb. 1845 zu Liegnitz, gestorben 1914 zu Berlin). Seine Arbeiten, fast durchweg von Mitgliedern der Familie des Künstlers leihweise hingegeben, bieten eine wirkliche Überraschung. Es wird wieder einmal offenbar, daß die damals ohne Konzession an das allgemeine Verlangen nach sauberer Durcharbeitung bis ins letzte Detail frisch und nur zur eigenen Befriedigung heruntergemalten Bilder künstlerisch unendlich viel höher stehen als jene. Der Schüler von Sohn und Bendemann hatte gewiß viel „gelernt", aber die größere Freiheit der malerischen Auffassung hat ihm Oswald Achenbach geschenkt. Eine Darstellung des Generals v. Schlotheim ist nicht nur als Zeichnung kräftig und gut, sondern auch das große danach ausgeführte Ölbild zeigt erstaunliche Qualität. Überhaupt die Bildnisse. Man muß das Kinderporträt der Tochter Patty (Abb. S. 632) und das Altersbildnis des Akademieprofessors Müller (Abb. S. 633) nebeneinander sehen, um zu erkennen, was für ein Meister der Charakteristik Louis Kolitz war. Das Absolut-Kindliche im Ausdruck ist selten besser wiedergegeben worden wie bei diesem kleinen Mädchen oder auch wie bei dem großen Gruppenbild der vier Kinder mit der Puppe. In der lockeren Behandlung des Stofflichen oder der temperamentvollen, ganz andeutungsweisen Hinschrift nebensächlicher Gegenstände wie der Puppe drängt sich unwillkürlich der Vergleich mit großen Impressionisten auf. Und bei dem Bilde der Großmutter Kolitz wird stark ein geistiger Zusammenhang mit Menzel offenbar. An ihn denkt man auch angesichts der breiten Landschaft „Tanzplatz im Walde bei Hannoverisch-Münden" (Abb. S. 631). In einer Barbizon-Atmosphäre erblickt man eine Fülle liebenswürdiger Einzelheiten, die Menzel durchdringender, aber malerisch nicht feiner beobachtet haben würde.

Noch für einen anderen Kasseler Maler, Wünnenberg, wurde die Ehrenrettung versucht, indem man ihm ein ganzes Kabinett einräumte. Aber während man auf dessen „Werk" ruhig verzichten könnte, sollte man trachten, die Arbeiten von Kolitz von der Familie zu erwerben, vorausgesetzt, daß diese den Nachlaß

des Malers nicht materiell überschätzt. Denn Louis Kolitz ist natürlich keine Entdeckung für den Weltmarkt, sondern eine rein lokale Angelegenheit; als solche aber gewiß nicht zu verachten. Wäre demnach mit einer solchen Kollektivschau der Bilder von Kolitz der Abteilung des 19. Jahrhunderts ein dauernder und anziehender Mittelpunkt gegeben, so müßte für das 20. Jahrhundert noch die Frage des Ausbaus gut überlegt werden. Der Eifer der Gründung entschuldigt einstweilen den Mangel einer sichtbaren Einheitlichkeit der Auswahl. Der Schrei nach dem Fachmann ist nicht zu unterdrücken. Bei der Bescheidenheit der zur Verfügung stehenden Mittel kann es unmöglich Ziel der Stadt Kassel sein, mit den bedeutendsten Großstadtgalerien in Wettbewerb zu treten oder gar die klassischen Namen der letzten hundert Jahre durch teure Nachtragskäufe allmählich nachzuholen. Aber auf die Zukunft spekulieren mit dem Ankauf zeitgenössischer Werke des In- und Auslands, wie sie auch dem feinfühligen Privatsammler heute finanziell erreichbar wären, das könnte eine schöne und dankbare Sammeltätigkeit sein. Eine Generation später würde erst den Segen und die Zinsen solcher weitschauenden Politik mit jener Genugtuung in Empfang nehmen, mit der wir heute die Wertsteigerung der Meister von gestern festzustellen pflegen.

DIE SIGMARINGER SAMMLUNG

1. AUSSTELLUNG IM STAEDEL

Wer früher die Fürstlich Hohenzollernsche Sammlung in Sigmaringen sah, staunt heute über die Darbietung im Städel. Erlöst aus übervollen Gemächern, in weite, helle Säle versetzt, erhalten die Kunstwerke erst sozusagen ihr Eigenleben. Swarzenski gebührt Dank für die Initiative und Stärke, den Besitz Deutschland zu erhalten.

Aus Platzmangel der Zeitschrift nur ein karger Hinweis auf die überreiche Schau.

Die wichtigsten Bilder seien aus der Fülle erwähnt:

Das Brustbild eines burgundischen Meisters aus dem 15. Jahrhundert. Schwarz auf Rot: Von dämonischer Realistik und höfischem Esprit.

Die „Kreuzigung" eines westfälischen Meisters um 1400: unerschöpflich in ihrem farbigen und formalen Reichtum.

„Die Geburt Christi" von Schongauer: aus üppigstem Faltengewoge aufblühende, mädchenhaft minnigliche Maria.

Schule des Bartholomäusmeisters „Anbetung der heiligen drei Könige": Warme, dunkle Samte zu Gold und Rot und einer Lichtung der Landschaft in Kontrast gesetzt. Meister des Handbuchs „Auferstehung Christi" mit komplizierten Verkürzungen.

Holbein d. Ä.: „Kreuztragung" voll Bestimmtheit und Wucht.

Holbein d. J.: „Das Urteil Salomonis" in Renaissancearchitektur. Mit charmanter Souveränität italienisierend.

Zwei Porträts von Burgkmair (neuerdings Leonhard Beck zugeschrieben), besonders das Frauenporträt von klarer, kontrastreicher Farbigkeit bei Ruhe der Form.

Altdorfer: „Anbetung der heiligen drei Könige" voll strömender Phantasie. Der Rausch der Farben unterbrochen und gesteigert durch die Unruhe der Natur.

Bartholomäus Bruyn: „Kreuzigung" in sattem Kolorit von feierlichem Pathos.

Halbfigurenbild „Maria mit Kind" von Hans Baldung Grien: Voluminöse Fülle durch leuchtendes Rot der Farbe zu Überschwung gesteigert.

Jakob Seisenegger: Porträt des Georg Themn von klarer, holbeinhafter Charakterisierungskunst.

Drei Kinderbildnisse eines Salzburger Meisters um 1516: Durch die Tonigkeit der Malerei fast impressionistisch wirkend.

Köstlichstes Kunstgewerbe unter den üppigen Beständen:

Deutsche und französische Emailarbeiten aus dem 12. und 13. Jahrhundert von subtilstem, formalem und farbigem Reiz. Wandteppiche, darunter ein Behang mit Waldmenschen und Tieren auf rotem Fond (1390 bis 1410). Unter den Bronzearbeiten ragen die mächtigen, materialgerechten Aquamanilien hervor. Ihre orientalisierenden Formen sind vielleicht der Beziehung zu Asien während der Kreuzzüge zu verdanken.

Edelste Plastik:

Das signierte Hausaltärchen des Hans Daucher „Maria mit Kind von Engeln angebetet" bis in alle Einzelheiten Vollkommenheit der Technik zeigend.

Das Ledermuseum in Offenbach hat bereits die in Leder gearbeiteten „Minnekästchen" erworben.

Andere Aspiranten sollen neben den Frankfurter Museen und den privaten Frankfurter Sammlern sein: Die Düsseldorfer Kunsthalle, das Wallraf-Richartz-Museum, das Rheinische Museum in Köln-Deutz, die Badische Kunsthalle, das Bonner Provinzialmuseum, die staat-

Meindert Hobbema — Bauernhütte unter Bäumen

Aus der am 16. Oktober 1928 stattfindenden Versteigerung der Sammlung Six bei Frederik Muller & Co. (Direktion A. W. Mensing), Amsterdam

liche Gemäldegalerie in Stuttgart und einige kleinere Museen, die hoffentlich die nötigen Gelder für den Erwerb der Kunstwerke von ihren Behörden und Kommissionen erhalten werden.

Sascha Schwabacher

2. LEIHGABE AN DIE ALTE PINAKOTHEK

Die Alte Pinakothek in München hat vor kurzem eine Ausstellung der altniederländischen Meister aus der ehemaligen Sammlung des Fürsten von Hohenzollern-Sigmaringen eröffnet. Die Bilder, die zum großen Teil ins Ausland abwandern dürften, wurden der Leitung der Alten Pinakothek für zwei Monate als Leihgabe zur Verfügung gestellt.

In dem Nordkabinett VI, das bis vor einiger Zeit noch die Schätze der jetzt im Kölner Museum befindlichen Sammlung Carstanjen beherbergte, hat man den größten Teil der Sigmaringer Leihgaben geschlossen aufgestellt. Der Raum ist neu ausgestattet worden und gewährt mit den klug gehängten, bedeutenden Bildern einen außerordentlich harmonischen Eindruck. Gerade der Umstand, daß es sich in der Hauptsache um Werke kleinen und mittleren Formates handelt, gibt dieser Ausstellung eine eigene, intime Note.

Von den frühen Hauptmeistern der niederländischen Schule ist Rogier van der Weyden mit mehreren Schulbildern vertreten. Da ist das kleine Diptychon mit der Darstellung einer Pietà und des Stifters; es ist datiert vom 9. Juni 1482. Ein Triptychon der gleichen Schule zeigt auf dem Mittelbild die das Kind säugende Maria in Halbfigur, auf den Flügeln Heiligengestalten und den knieenden Stifter. Das dritte Bild aus dem Kreise Rogiers ist die anmutige Verkündigung Mariä, mit dem reich mit Blumen bestreuten Fliesenboden. Die beiden bedeutendsten Werke der Ausstellung sind die zwei Bilder von Gerard David. Dargestellt ist die betende Maria und der Engel der Verkündigung. In tiefglühenden Farbenakkorden ergeht sich der Künstler auf diesen Meisterwerken, deren Schönheit ungewöhnlich ist. Auf dem edlen Bilde der Gottesmutter in Halbfigur von Dierk Bouts bietet Maria dem Kinde die Brust dar. Als Hintergrund dieser Szene ist ein köstlich gemaltes Stück von gemustertem Goldbrokat gewählt.

Eine zweite Madonna, von einem Nachfolger des Dierk Bouts, ist im Freien, vor einer bewaldeten Flußlandschaft, dargestellt. Das selten schön erhaltene Triptychon eines unbekannten Brügger Meisters reicht an Bedeutung nahezu an die beiden Bilder Gerhard Davids heran. Das Bild ist 1473 datiert und zeigt auf dem Mittelfeld die thronende Muttergottes, auf den Flügeln das Stifterehepaar. Als Örtlichkeit für seine Darstellung wählte der Künstler einen Hausgarten, über dessen Einfriedigung hinaus man auf eine im Dunst der Ferne verschwimmende Landschaft blickt. Von einem Nachfolger des Geertgen tot Sint Jans stammt das Bild einer Kreuzigung. Ein Werk von meisterlicher Vollendung ist die Kreuzabnahme von Colyn de Cotter, auf der Maria den von Nikodemus gehaltenen Leichnam ihres Sohnes mit zitternden Händen entgegennimmt. Ein hl. Hieronymus, der früher als eine Arbeit von Herri met de Bles galt, wird neuerdings einem Nachfolger des Jan de Cock zugeschrieben. Vom Meister des Aachener Altars, der von 1480 bis etwa 1520 in Köln tätig war, stammt ein trefflich erhaltenes Bild, eine Madonna zwischen zwei weiblichen Heiligen. Von zwei weiteren Madonnenbildern, auf denen Maria, von Engeln umgeben, dargestellt ist, gehört eines dem Meister der Ursula-Legende, das andere einem unbekannten holländischen Meister vom Ende des 15. Jahrhunderts an. Von Adrian Isenbrant besitzt die Sammlung ein bezauberndes kleines Triptychon, Madonna zwischen musizierenden Engeln und ein ernstes Männerbildnis. Cornelius Engelbrechtsen ist mit einer hl. Anna selbdritt vertreten.

Die Reihe der Werke aus dem 16. Jahrhundert beginnt mit der großen Anbetung der Könige aus der Hand eines Antwerpener Manieristen, der Vermählung Marias vom Meister des Lübecker Altars und dem eigenartigen Bilde mit den Eltern Marias von Cornelius van Coninxloo. Zu den wichtigsten Bildern gehört dann die hl. Sippe in der Landschaft von Joos van Cleve. Von gleicher Bedeutung dürfte das große Bild von Marinus van Roymerswaele, die Darstellung eines Geldwechslers, sein. Es zeigt große Freiheit in der Komposition und eine ungewöhnliche Ausdruckskraft. Das vortrefflich erhaltene männliche Bildnis von Antonius Mor, datiert 1558, beschließt die Reihe der niederländischen Gemälde. Ein frühes italienisches Bild, das ebenfalls aus der ehemaligen Sigmaringer Sammlung stammt, ist in der Alten Pinakothek gesondert, im Raum der italienischen Primitiven, ausgestellt. Das Werk stellt die Krönung Mariä dar, ist voll signiert und datiert (1358) und stammt von der Hand Paolo Venezianos.

Man verläßt diese schöne Ausstellung mit dankbarem Gefühl für die Leitung der Alten Pinakothek, die es ermöglicht hat, diese Sammlung von Bildern, ehe sie zerstreut wird, einer großen Öffentlichkeit zugänglich zu machen.

Hubert Wilm

ITALIENISCHE KUPFERSTICHE DES 15. JAHRHUNDERTS / Ausstellung im Berliner Kupferstichkabinett

An Stelle der kürzlich besprochenen Ausstellung von Miniaturen hat das Berliner Kupferstichkabinett seinen Besitz an italienischen Kupferstichen des 15. Jahrhunderts ausgestellt. Es ist ein den meisten Kunstfreunden wenig bekanntes Gebiet, das hier neu erschlossen wird. Der Kupferstich in Italien ist offenbar ebenso wie derjenige in Deutschland aus der Übung der Goldschmiedewerkstätten herausgewachsen. Die Legende hat sich darum gerankt. Vasari weiß zu erzählen, daß die Niellotechnik den Florentiner Goldschmied Maso Finiguerra um 1460 auf die Erfindung des Kupferstiches geführt habe. Durch das Vorhandensein fast 20 Jahre älterer, datierbarer deutscher Kupferstiche wird der Bericht Vasaris ins Reich der Fabeln verwiesen. Aus der Frühzeit des italienischen Kupferstiches ist das bekannte Profilbrustbild einer jungen Frau, nur mit einer Konturlinie umrissen, mit leichten Schatten um Mund und Auge und leichter Kolorierung ausgestellt. Ist dieses Bildnis in jeder Beziehung ein Unikum, so läßt sich dagegen um den Schüler und Nachfolger des Finiguerra Baccio Baldini eine ganze Gruppe von Arbeiten zusammenstellen. Diese Stiche, zum Teil Kostbarkeiten ersten Ranges, gruppieren sich in Florenz besonders um die Kunstweise Botticellis, der allem Anschein nach nicht selbst in Kupfer gestochen hat. In anderen Blättern dieser Gruppe ist Botticellis Stil weniger deutlich wahrnehmbar. Der deutsche Kupferstich — Meister E. S. und Schongauer, später Dürer — liefert zahlreiche Vorbilder. Im Gegensatz aber zur deutschen Stecherkunst bilden einen wesentlichen Teil der italienischen Entwicklung die Stiche, die nach Gemälden gearbeitet sind. In dieser Weise arbeiten in Florenz Lucantonio de' Uberti und Cristofano Robetta, die den Kupferstich zur Reproduktion benutzen und wohl in allen ihren Stichen Gemälde von Pollaiuolo, Filippino Lippi u.a. frei nachbilden. Eine selbständige Stellung nimmt in

Gerhart Frankl Zur Zeit ausgestellt im Leipziger Kunstverein Landschaft

der Florentiner Entwicklung Antonio Pollaiuolo ein, der in dem einzigen ihm mit Sicherheit zuzuschreibenden Blatt, das einen Kampf nackter Männer darstellt, die Kupferstichtechnik zur exakten Nachbildung einer Zeichnung anwendet.

Neben Florenz bildet Venedig nicht nur im Holzschnitt, sondern auch für den Kupferstich die wichtigste Heimat. Wir sind aber nicht imstande, die Erzeugnisse der venezianischen Stecher so weit zurückzuverfolgen, wie die der florentinischen. Die bedeutendste Serie sind die sogenannten Tarockkarten, eine lehrhafte Bildfolge mit Darstellungen der Vertreter der Stände, der Künste, der Wissenschaften, Tugenden, Himmelsphären. Erst durch Andrea Mantegna wird der italienische Kupferstich zu einer führenden Stellung emporgehoben. Durch ihn gewinnt der Kupferstich Monumentalität, Größe der Komposition und Stärke des bildlichen Ausdrucks, die selbst Dürer begeisterte und ihn zur Nachbildung anspornte. Berlin besitzt fast sein ganzes gestochenes Werk. Neben ihm treten alle zurück. Seine Nachahmer wie Nicoletto da Modena, Zoan Andrea, Girolamo Mocetto u.a. bleiben in der Umsetzung der Gemälde in Stiche befangen. Nur Domenico Campagnola und Jacopo de'Barbari, der in vielem das Vorbild Dürers geworden ist, wissen mehr als alle anderen dem Kupferstich neue Elemente der Technik und Komposition zuzuführen. S

*

BERLINER AUSSTELLUNGEN

Gauguin bei Thannhauser / »Humor in der Malerei« / Thorak, Mez, Marx

Die Galerie Thannhauser beschenkte uns mit einer umfangreichen Darstellung Paul Gauguins, die zum großen Teil Werke der Basler Veranstaltung enthält, an die der Artikel von W. Barth über den unbekannten Gauguin anknüpft. Es war Thannhauser möglich, noch einiges aus deutschem Besitz heranzuholen, speziell Werke aus der Tahiti-Zeit, so daß man in dieser Ausstellung willkommenen Zugang findet zum Gesamtleben seines Werkes. Wem Gauguin ein Besitz ist, ein nicht ganz unbezweifelter vielleicht, den erwartet bei Thannhauser wohl keine Steigerung dieses Erlebnisses, aber mannigfachste Bereicherung.

In den Räumen der Sezession hat die Neue Kunsthandlung (S. Margules) unter dem Titel „Humor in der Malerei" eine höchst amüsante Schau zusammengetragen, die sich allerdings auf deutsche Künstler dieses und des vorigen Jahrhunderts beschränkt. Vom Publikumsstandpunkt aus eine sehr ergötzliche Sache, — als Dokumentation nicht ganz befriedigend. Es ist beanstandet worden, daß

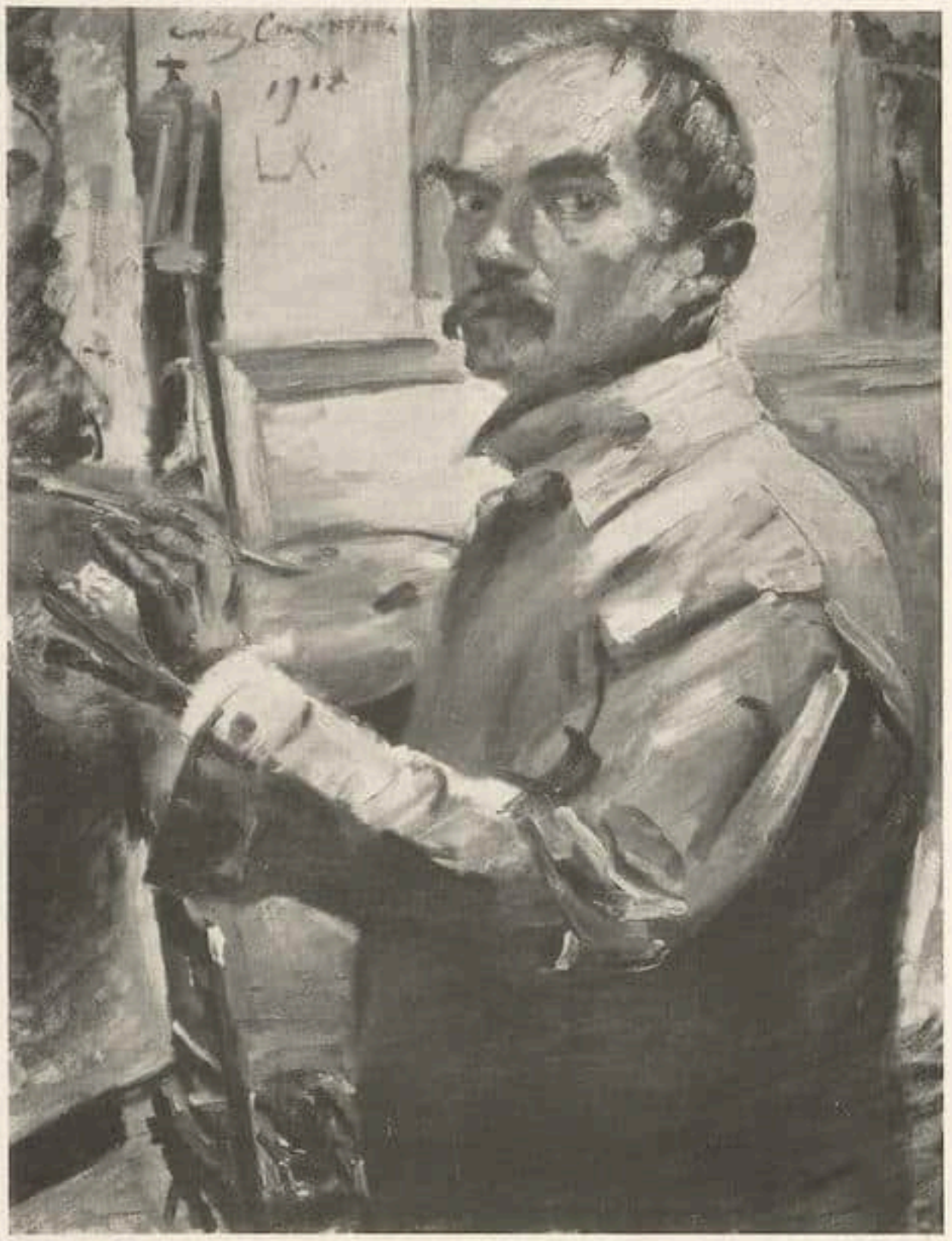
Paula Modersohn-Becker — Alte Armenhäuslerin

Aus der Sammlung Dr. Alfred Ganz, St. Niklausen bei Luzern
Versteigerung bei Paul Cassirer, Berlin, am 30. Oktober 1928

Zu Seite 649/650

eigentlicher Humor und unbehaglichere Arten des Komischen strenger hätten auseinandergehalten werden sollen. Nun, bei systematischer Darstellung würde es gerade gelohnt haben, den Temperamentswandel des Humors im Bilde aufzuzeigen, die deutliche Verschiebung vom gemütlich Heiteren zur grotesken Satire, vom beschaulichen Lachen zum angriffslustigen Hohn. Wertvoll wäre es allerdings gewesen, die Auswahl nun wirklich auf Malerei zu konzentrieren und nicht immer wieder zur Scherzzeichnung, zum launigen Impromptu, zur Karikatur auszuweichen. Die unterhaltsame Ausstellung, die also einer profunderen noch genug zu tun gelassen hat, reicht von Chodowiecki bis Zille, von Dörbeck bis zu den Simplizissimusleuten, von Hosemann bis zu Schlichter, Nagele, Ringelnatz. Höhepunkte: Paul Meyerheims „Affenskat", Zeichnungen von Rudolf Wilke, ein entzückendes Bildchen des alten Würzburger Hermann Dyck, die Blätter von Oberländer, Corinth-Aliotria. Ein paar reizende Ausgrabungen — wenig Entdeckungen unter jungen Zeitgenossen. Karl Holtz, Erich Goltz, Hans Michaelis, Erna Schmidt-Caroll von einigen Unbekannteren am einprägsamsten.

Neue Plastiken von Joseph Thorak zeigt die Kunsthandlung V. Hartberg. Gebilde unstreitig einer feinfühligen Hand, die schmalem Wuchs eine besondere Biegung, der Körperoberfläche wellige Vibration, schauernde



Lovis Corinth Selbstbildnis vor der Staffelei

Aus der Sammlung Dr. Alfred Ganz, St. Niklausen bei Luzern
Versteigerung bei Paul Cassirer, Berlin, am 30. Oktober 1928

Zu Seite 649/650

Atmung, muskulös durchzuckten Fluß zu geben hat. Ferner sieht man Malerei von dem Freiburger Alfred Mez, koloristisch offene, recht angenehm gelöste Landschaften, und von Arnold Marx, der sich schwerer plagt, bewegtes Pigment mit Bildbau zu vereinen, trachtet, dessen Arbeiten aber meist etwas Unbewältigtes behalten. Wolfradt

MÜNCHEN

Wichtigstes Ereignis auf dem Gebiete neuer Kunst war die Beckmann-Schau im Graphischen Kabinett. Es ist die 50. Ausstellung dieser Kunsthandlung, die immer größeres Gewicht im künstlerischen Leben Münchens erhält. Dem jungen Leiter Franke, der allen seinen Ausstellungsobjekten Ehrfurcht entgegenbringt, muß man weiteren Erfolg auf dem beschrittenen Wege wünschen. Es kann in diesen intimen Räumen wirklich Pionierarbeit geleistet werden, besonders wenn der noch enge Radius nach zwei entgegengesetzten Seiten etwas verlängert wird: nach den neuen Gegenstandsbetonern und andererseits den Konstruktivisten hin. Gerade nach dem Tode von Goltz ist derartiges nötig, wenn nicht später konstatiert werden soll, daß in München neue Regungen wieder am spätesten zum Durchbruch kamen.

Über die Kraft Beckmannscher Malereien braucht an dieser Stelle kein Wort mehr verloren zu werden. Gerade die neuen Arbeiten zeigen, daß er in wachsender malerischer Bereicherung seinen Weg weitergeht und nach

keiner Richtung ablenkte, vielmehr verwegen zwischen Konstruktion, Eigenwilligkeit der Farbe und Gegenständlichkeit hindurchschreitet und unbekümmert und zugleich raffiniert im Kolorit, ganz selten in der Maskerade, hinter der stets tiefere Welt anklingen will, stecken bleibt. Hier viel stärker als Hofer, sowohl in Tiefenschachtelung als auch in Farbbrechung wie Phantasie überhaupt. Eine bedeutsame Einführungsrede Wicherts rührte an wichtigere Grundfragen menschlicher Gestaltung überhaupt.

Schwer hielten sich daneben die spanischen Landschaften von Raimund Geiger (1927 bis 1928). Doch sind sie meist klar, übersichtlich gebaut und von wohltuendem, durchgehendem Blond des lichten Kolorits. Intensivere Stofflichkeitscharakterisierung aber tut not. Die Zeichnungen und Aquarelle sprechen weniger. Daß Thannhauser seine Münchner Räume sämtlich schließt, gehört zu den unablässig weitergreifenden kulturellen Verlusten Münchens.

Aus dem Kunstverein möchte ich nur die Malereien Otto Ludwig Naegeles erwähnen, die, manchmal an Geigenberger erinnernd in der Landschaft, das Beachtlichste in dieser mäßigen Ausstellung darstellen. Roh

*

TAGUNG FÜR HEIMATSCHUTZ UND DENKMALPFLEGE

Daß der diesjährige Denkmalpflegetag, — seit einigen Jahren verbunden mit dem für Heimatschutz —, zwei Städte als Tagungsorte ersehen hatte, war eine Neuerung, und zwar, wie der Erfolg gezeigt hat, eine wertvolle. Denn der zwischen die Würzburger und Nürnberger Verhandlungen eingeschobene Reisetag, der die Teilnehmer in vielen, von der Stadt Nürnberg gestellten Autos durchs fränkische Land von Würzburg über Kloster Ebrach und Schloß Pommersfelden nach Nürnberg führte, gab Gelegenheit, nicht nur neue vergleichende Eindrücke zu sammeln, sondern auch die reichen Anregungen der beiden ersten Verhandlungstage in Ruhe zu überdenken und in gegenseitigem Austausch zu vertiefen, ehe in der umfangreichen Schlußsitzung in Nürnberg das Gesamtergebnis der Theorien an der Praxis gezogen wurde.

Das zentrale Thema, das die Tagung beherrschte und dem die wichtigsten Referate gewidmet waren, lautete „Altstadt und Neuzeit". Welche einschneidende Bedeutung die vier großen Stadtprobleme der Gegenwart: Bewältigung des Verkehrs, Sanierung ungesunder Wohnviertel, Eingliederung der Reklame und Neubauten innerhalb der Altstadt — für unsern überkommenen Bestand an kunstgeschichtlich wertvollen Stadtbildern haben, kam mit jedem Referate stärker zum Bewußtsein. Auch wie gegensätzlich die Standpunkte in der praktischen Lösung dieser Fragen nicht nur zwischen Kunsthistorikern unter sich und zwischen ihnen und den Architekten, sondern auch der Architekten untereinander sind. Während der greise Theodor Fischer, dem mit Recht das erste Referat in der ersten Vollsitzung übertragen war, mit klug durchdachten und fein formulierten Gründen, allerdings mit einem wehmütig-resignierten Unterton, die Erhaltung des wertvollen Alten bis an die Grenze des irgend Erreichbaren vertrat, kämpfte der frisch angreifende Frankfurter Stadtbaurat May aus wärmstem sozialen Empfinden heraus für die Hygiene als erstes Erfordernis, der, wie das Frankfurter Beispiel zeigt, umfangreiche, höchst malerische, je nachdem auch geschichtlich wertvolle Viertel ohne Bedenken geopfert werden müssen, wenn den notwendigen Ansprüchen der neuen Zeit zum Leben verholfen werden soll. Was hierbei unter Umständen auf dem Spiele steht, zeigten die drei Referate über Verkehrsfragen im alten Nürnberg, die von Dr. Just Bier, Oberbaurat Schweitzer und Professor Wagner, dem früheren Stadtbaumeister von Nürnberg, gehalten wurden, — die Sanierungsfragen kommen bei Nürnberg nicht so stark in Betracht, wie bei Frankfurt —, und in welche auch der Oberbürgermeister Luppe von Nürnberg mit längeren Ausführungen eingriff. Daneben wurden die Fragen der Farbe im Stadtbilde, der Reklame, der Einpassung von Neubauten in die Altstadt in den Würzburger wie in den Nürnberger Verhandlungen ausgiebig, zum Teil in Sondervorträgen der Teilsitzungen, behandelt. Sehr instruktiv war auch das Referat Beblo's-München über Verkehrsregelung in modernen Weltstädten. Der geschickt ausgleichenden und vermittelnden Art Paul Clemens, der als Vorsitzender des Denkmaltages meist die Verhandlungen leitete, war es zu verdanken, daß immer wieder eine befriedigende Synthese zwischen den sich oft schroff gegenüberstehenden Ansichten gefunden wurde.

Daneben her gingen Vorträge über Würzburg, „Die Stadt Grünewalds und Balthasar Neumanns" (Fritz Knapp), über die Erhaltung fränkischer Barockgärten (Hallbaum), über die Erhaltung und Ersatz von Steinplastiken

Cima da Conegliano

Kunstwerke aus den Beständen Leningrader Museen und Schlösser (Eremitage, Palais Michailoff, Gatschina u. a.). Versteigerung am 6. und 7. November 1928 bei Rud. Lepke, Berlin W 35

im Freien (Baum, Ohle, Bildhauer Wrba, der mit köstlichem bajuvarischem Humor von seinen Erfahrungen bei der Herstellung des Zwingers in Dresden plauderte) und zum Schluß ein ganz ausgezeichneter, auf langjähriger praktischer Erfahrung aufgebauter und in jedem Satz wohldurchdachter Vortrag Georg Hagers über „Innenrestaurierung mittelalterlicher Kirchen", mit welchem die in jeder Beziehung anregende und ertragreiche Tagung einen harmonischen Ausklang fand. Daß sich Besichtigungen aller Art und Ausflüge anschlossen, versteht sich von selbst.

Der Besuch aller Verhandlungstage war stärker, als auf vielen bisherigen Tagungen. 430 Namen verzeichnet die Anwesenheitsliste. Das Generalthema hatte dieses Mal besonders viele Stadtbauräte und Bürgermeister, Stadtverordnete und staatliche Verwaltungsorgane angezogen. Leider waren die Kunsthistoriker an Zahl nur schwach vertreten. Die beiden würdigen Schneehäupter Georg Dehios und Gustav von Bezolds, die in altgewohnter Gemeinsamkeit jugendlich frisch, trotz ihrer Jahre um die Achtzig herum, den stundenlangen Verhandlungen folgten, bildeten zwar einen Mittelpunkt „hors concours", auch „die um die Sechzig" stellten ein leidliches Kontingent, aber die Generation zwischen Dreißig und Fünfzig, die doch berufen wäre, jetzt in die Mitarbeit einzurücken, fehlte großenteils. Weiß sie zu wenig davon, um welch einschneidende Fragen für die Pflege des überkommenen monumentalen Erbgutes des deutschen Volkes es sich hier handelt? Und daß von dieser Tagung aus die Ansichten der Verwaltungsorgane, der Vereine, der Allgemeinheit über das, was mit den Bau- und Kunstdenkmälern zu geschehen hat, ganz wesentlich geformt werden? Daß somit über die Zukunft unseres eigensten Forschungsgutes hier wesentlich mit entschieden wird? Alles Wissen muß sich irgendwann und

irgendwo in die Tat umsetzen. Das geschieht hier in ganz großem Umfange. Und es darf der kunstgeschichtlichen Fachwissenschaft nicht gleichgültig sein, wie das geschieht. Zudem sollte sie dankbar dafür sein, hier die Möglichkeit enger Berührung mit der schaffenden Architektenschaft, ja dauernder Zusammenarbeit mit großen, praktisch arbeitenden Verbänden verschiedener Art zu haben, weit über den Bund Heimatschutz und die Denkmalorgane hinaus, wie die Fühlungnahme mit der deutschen Gesellschaft für Gartenkunst, dem Reichsstädtebund, dem Deutschen Städtetag, mit dem Verband deutscher Ingenieure, der deutschen Heimindustrie und der „Deutschen Arbeitsgemeinschaft zur Erhaltung technischer Kulturdenkmäler" beweist, worüber der Vorsitzende in seinem ausführlichen Rechenschaftsberichte Mitteilung machte. Eine Wissenschaft, die in unserer kongreßfreudigen Zeit sich selbstgenügsam zurückzieht, begibt sich damit wichtigster Beeinflussungsmöglichkeiten. Wissen verpflichtet.

Weber, Jena

PERSONALIA

In Köln hat die Stadtverwaltung Dr. Karl With zum Direktor des Kunstgewerbe-Museums berufen, nachdem es ihr gelungen ist, Prof. Karl Schaefer vor Ablauf seiner Dienstzeit zu pensionieren. With hatte kurz vorher noch eine Berufung als Nachfolger von Prof. Fries nach Elberfeld erhalten, wo er Vorsitzender des dortigen Museumsvereins ist. Seine Ernennung zum Museumsdirektor in Köln wird bei all denen, die Withs reiche Begabung, seine universalen Kenntnisse, seinen bewährten Geschmack kennen, ungeteilten Beifall auslösen, zumal wenn es möglich sein würde, diese schöpferische Kraft einem Wirkungskreis zu verpflichten, der ihn vor lebendige Aufgaben stellt. Er ist der Berufene, nicht nur zur Leitung und zum Ausbau der modernen Galerie (deren Herausnahme aus dem Rahmen des Wallraf-Richartz-Museums nur eine Frage der Zeit sein dürfte), sondern auch für die Organisation kommender Ausstellungs-Unternehmen, deren wichtigste die Werkbund-Ausstellung von 1932 sein wird, bei der man ihm eine entscheidende Stimme zugestehen müßte. Ob es in Köln nunmehr zu einer Besserung auf musealem Gebiet kommen wird, nachdem eben jetzt auch Dr. Buchner die Leitung des Wallraf-Richartz-Museums übernommen, bleibt abzuwarten. Die Erfahrungen der letzten Jahre stimmen skeptisch. Gerade darum aber ist die Berufung einer Persönlichkeit von der zielsicheren Klarheit Karl Withs in jedem Fall ein großer Gewinn. B

An Stelle von Prof. Dr. Fritz Traugott Schulz, der zum Direktor der Städtischen Museen in Nürnberg ernannt wurde und daher aus dem Germanischen Nationalmuseum ausschied, ist der Konservator Dr. Walter Fries zum Hauptkonservator des Germanischen Museums in Nürnberg ernannt worden. R

J. R. Smith, nach Peters — The Fortune Teller

Aus der Versteigerung bei Paul Graupe, Berlin, am 24. Oktober 1928

KUNST-LITERATUR

LOUIS DIMIER: HISTOIRE DE LA PEINTURE FRANÇAISE DU RETOUR DE VOUET A LA MORT DE LEBRUN. 1627 à 1690. Tome I et II. Paris et Bruxelles. G. van Oest, éditeur.

Eine Geschichte der französischen Barockmalerei hat es in dieser Form noch nicht gegeben. Hier ist ein Versuch gemacht, dem Begeisterung für den Gegenstand nicht fehlt. Denn Dimier sieht in seinen Künstlern vom Schlage der Vouet, Poussin und Lebrun die eigentlichen Begründer jener französischen Malweise, deren Erfüllung dann das Dix-huitième gebracht hat und die — so dürfen wir heute sagen— das große Glück einer folgerichtigen Weiterentwicklung bis in unsere Tage hinein erlebte. Wenn Renoir z.B. den Kampf um die „Reihe" das eigentliche Bemühen seines schöpferischen Werkes nannte, so meinte er damit nichts anderes als die Fortsetzung jener Tradition in die Gegenwart hinein, die auch bei den Modernsten dieser Schule immer wieder den logischen Anschluß an Vergangenes erkennen läßt. Man muß also diese Vouet, Lebrun und andere ihrer Zeit zunächst einmal erfassen, um einen der Ausgangspunkte französischer Malerei richtig zu begreifen. Daß diese scheinbar viel später beginnt als diejenige anderer Völker, liegt vielleicht nur daran, daß unendlich viel von dem verloren gegangen ist, was speziell das 15. und 16. Jahrhundert hinterlassen, die innerhalb der Architektur und der angewandten Kunst (auch die Plastik darf nicht übersehen werden) viel bedeutsamer heraustreten als auf dem Gebiete der Malerei, dessen Erforschung zudem bisher immer noch reichlich vernachlässigt ist.

Aber auch ohne diesen Anknüpfungspunkt an die noch ältere Tradition zu umreißen, wird das völlig Neuartige in der französischen Barockmalerei sofort deutlich, und wie in anderen europäischen Ländern entwickeln sich auch hier jene zwei Richtungen, die klassisch-mythologische, deren Endpunkt die fêtes galantes eines Boucher zu sein scheinen und die des kirchlichen Barock, die von Vouet ausgehend über Lahire, Poussin und Lesueur bis zu Puvis de Chavannes hinführt.

Daneben als bereits traditionell selbständig die Gattung des Porträts, gleichzeitig repräsentativ etwa im Geiste der Ph. de Champaigne und Lebrun und bürgerlich im Stil der Lefèbre und Mignard. Die reine Landschaft bildet schließlich noch einen Sonderfall. Die Vedutenmalerei Claudes ist scheinbar isoliert und mündet in die niederländisch beeinflußte Landschaft des van der Meulen aus, der auch einer der ersten Schlachten-Genremaler ist, der den Ruhm Ludwigs XIV. verkündet hat.

Dimiers zweibändiges Werk ist als Lektüre reizvoll und als Ausschnitt aus dem europäischen Barock wissenschaftlich grundlegend. 66 Lichtdrucktafeln, die klug ausgewählt sind, sind in den Text verstreut. Biermann

ROBERTO LONGHI: PIERO DELLA FRANCESCA. Casa Editrice d'Arte: Valori Plastici. Roma.

Es sind fast genau hundert Jahre vergangen, seit Rumohr über Pieros Fresken in Arezzo schrieb, sie seien „mit Fertigkeit gemalt, doch sehr maniert": „der schwächliche Geist, der sich darin ausspricht, kann weder auf den Perugino, noch überhaupt auf die damalige Kunstentwicklung eingewirkt haben". Ein Vierteljahrhundert später urteilte Burckhardt: „Rumohrs abschätziges Urteil ist mir ein Rätsel," aber auch er vermißte in den Fresken „eine höhere Auffassung der Tatsachen" und widmete dem Meister knapp eine halbe Seite seines Cicerone, während er für Luca Signorelli zwei, für Perugino fast vier als notwendig erachtete. Es vergehen Jahrzehnte, ehe Piero in Deutschland in Vischer einen Anwalt fand, der Verständnis für die eigentümliche Größe dieser geltenden Vorstellungen schwer sich einfügenden Persönlichkeit besaß; auch was Woermann in der „Geschichte der Malerei" um dieselbe Zeit zu sagen hatte, wurde, wenn auch zeitlich bedingt, seiner historischen Stellung doch einigermaßen gerecht. Die erste Monographie über den Meister, die diesen Namen verdient, wurde vor drei Jahrzehnten in deutscher Sprache von F. Witting geschrieben, eine sorgfältige Arbeit, die auch heute noch einen gewissen Wert behält. Dieser Arbeit gegenüber bedeutete die Piero gewidmete Monographie von Waters (London 1901) einen fatalen Rückschritt; sie besaß nur den einzigen Vorzug, daß sie Illustrationen brachte, deren die deutsche Arbeit entbehrte.

Das Verdienst, der Welt von diesem Genius, der das Unglück hatte, daß sein Hauptwerk sich nicht in Florenz oder Rom befand, eine Vorstellung gegeben zu haben, gebührt zwei großen Publikationen: der von Corrado Ricci 1910 und der von Graber 1920. Erst durch diese Publikationen und ihren die Fresken in Arezzo mit zahlreichen Details wiedergebenden Tafeln wurde sozusagen das öffentliche

Gewissen geweckt: wozu denn freilich als stark wirkendes Moment hinzukam, daß Pieros Kunst in eigentümlicher Weise den neuen Strömungen in der Kunst wesentlich geworden war; freudig erkannte man in ihm den großen Ahnen. So hat der Meister von Borgo endlich, nach vier Jahrhunderten, die ihm gebührende Stellung errungen; Arezzo ist für die Kunstfreunde der Gegenwart geworden, was Parma den Amateuren des 18. Jahrhunderts war. Der Kunsthistoriker hat Ursache, diesen Vorgang zur Kenntnis zu nehmen und zu deuten.

Eine Monographie über den Meister, die diesen Namen verdient, ist also sehr „aktuell". Wir dürfen uns freuen, daß sie endlich uns geboten wird. Ihr Verfasser Roberto Longhi erfreut sich seit geraumer Zeit besten Rufes unter den jüngeren Vertretern der Kunstgeschichte in Italien; namentlich als Kenner der Malerei des Seicento hat er sich einen Namen gemacht. Schon vor fünfzehn Jahren hatte er sich mit Piero beschäftigt, in einem langen Aufsatz (L'Arte 1914), worin er den bedeutenden Einfluß des Meisters auf die Entwicklung der venezianischen Malerei darzustellen unternahm.

Wie ausgezeichnet fundiert die Darstellung ist, welche er in diesem Bande vorlegt, davon wird das Studium des Anhangs den besten Begriff geben. Hier sind im ersten Teil die eigentlich biographischen Notizen kritisch zusammengestellt; man bemerkt mit Interesse, daß bereits an dieser Stelle (S. 123) der Anteil P. Berreguetes an den Philosophenporträts in Urbino erkannt ist und diesem — nicht Justus van Gent — die Malerei der Hände des Herzogs in Pieros Altar in der Brera zugeschrieben wird. Man findet hier auch interessantes Material für die letzten Jahre des Meisters, das, während der Kriegsjahre erschienen, der deutschen Forschung entgangen ist (S. 123/4). Noch bedeutsamer der zweite Absatz: Fortuna storica di P. d. F. — ein Abriß zur Geschichte des Geschmacks von größter Bedeutung. Es sind hier 262 Werke kritisch behandelt, die sich mit Piero irgendwie befassen.

Nun zum Hauptteil, in welchem der Verfasser die Entwicklung des Meisters darlegt und jedem seiner Werke sorgfältigste ästhetisch-kunsthistorische Würdigung zuteil werden läßt. Daß im Mittelpunkt der Freskenzyklus in Arezzo steht, dem ein Drittel des Raumes eingeräumt ist, begreift sich von selbst. — Verfasser weiß das Instrument der Sprache, die mehr oder minder jeder Sohn dieses Landes beherrscht, mit besonderm Geschick zu meistern: in reichem Fluß strömen ihm die Beiworte zu, um bis in subtile Schattierungen hinein Formen und Farben zu charakterisieren: ich bemerke, daß man die Sprache gut kennen muß, um ihm folgen zu können; selbst für Italiener ist seine Ausdrucksweise nicht leicht zu fassen.

Das „Werk" Pieros steht seit geraumer Zeit ziemlich fest; auf große Überraschungen dürfen wir auch in Zukunft kaum zählen; in dieser Hinsicht ist also nichts eigentlich Neues (worauf es ja auch bei diesem Meister nicht ankommt) geboten. L. bringt von weniger Bekanntem die grandiose Figur des hl. Lucas in S. Maria Maggiore in Rom, die er, irre ich nicht, erstmalig dem römischen Aufenthalt Ps. 1459 zuschreibt, und die zwei Halbfiguren der Sammlung Fürst Liechtenstein, sicher aus S. Chiara in Borgo San Sepolcro und von Cavalcaselle noch in Casa Franceschi dort gesehen (d. Ausg. III, S. 320; ein drittes Stück der Serie scheint jüngst nach Amerika gelangt zu sein). Dagegen hat er die mehrfach als P. publizierte kleine Kreuzigung der Sammlung Carl W. Hamilton, New York, nicht aufgenommen, wie auch die sicher nicht von P. herrührende Gruppe der Madonnen in Oxford, Rom und Boston fehlt; doch wäre es dem Forscher gewiß willkommen gewesen, das Illustrationsmaterial noch um diese Stücke vermehrt zu sehen.

Wo es Ref. schwer fällt, unserm Autor zu folgen, ist in der Anordnung der „Taufe Christi" aus Borgo (in der Londoner Galerie, die so beneidenswert reich ist an Werken dieses Großen) an erster Stelle — noch vor dem Polyptychon der Misericordia. Man kann es sich schwer vorstellen, daß der Meister mit einem Werk seine Laufbahn soll begonnen haben, in dem er so ganz vollkommen und ausgereift, mit allen seinen kompositionellen und koloristischen Vorzügen sich darstellt. Ich persönlich würde dieses Bild ganz nahe an die Tafel in Urbino rücken, die Verfasser im Gegensatz zu der gewöhnlichen Annahme auch früh — vor den Fresken in Arezzo — datiert.

Der Verlag hat das Werk mit 184 Abbildungen (auf Tafeln) würdig ausgestattet, die, wenn sie auch technisch nicht das Letzte darstellen, doch mit ihren reichen Details zu der erstaunlichen Fülle dieses Genius hinzuführen geeignet sind. Mit der Publikation dieses Werkes hat er sich aufs beste eingeführt; man darf seinen weiteren Erscheinungen (eine über Sieneser Trecentomalerei ist inzwischen herausgekommen) mit Spannung entgegensehen.

Gronau

El Greco — Mariä Himmelfahrt

Aus der am 13./14. November 1928 bei Frederik Muller & Co. (Direktion A. W. Mensing) in Amsterdam stattfindenden Versteigerung aus der Sammlung Marczell von Nemes

W. B. HONEY: Guide to the Chinese Porcelain; Periods of K'ang Hsi, Yung Chêng and Ch'ien Lung. Handbuch des Victoria and Albert (S. Kensington) Museum. London, published under the Authority of the Board of Education, 1927.

Das große Interesse, das in ganz Europa seit etwa 20 Jahren der frühen chinesischen Keramik von der Han- bis zur Sung- und Yüan-Dynastie entgegengebracht wird, hat das Porzellan der Ming-Zeit und ganz besonders das sogenannte „klassische" Porzellan der Ch'ing-Dynastie in den Hintergrund gedrängt. Man sprach mit Nachdruck und mehr oder weniger verhehlter Verachtung von dem Verfall der keramischen Kunst in diesen späteren Perioden des vollentwickelten Porzellans. Aber es sind eben doch Dinge, die man nicht vergleichen darf, wenn man ihnen gerecht werden will. Es wäre das Gleiche, wenn man bei einer Gegenüberstellung des deutschen Renaissance-Steinzeugs und des deutschen Porzellans von

einem Verfall reden würde. Wobei immer zugegeben werden soll, daß die kostbaren, zarten Wirkungen des frühen chinesischen Steinzeugs von nichts in der Welt je wieder übertroffen worden sind. Gewiß sind das chinesische Steinzeug und das Porzellan grundverschiedene Dinge; aber auch ihre zeitlichen und kulturellen Voraussetzungen sind ebenso verschieden, wie die ästhetischen Wirkungen, auf die sie ausgingen. Die unerhörte farbige Wirkung, die dekorative Kraft und auch wieder die delikate, feinfühlige Zeichnung des klassischen Porzellans der K'ang Hsi-Zeit und der folgenden Perioden bis zu Ch'ien Lung bleiben trotz allem Großtaten des chinesischen Kunsthandwerks, die den „barbarischen" Europäer immer wieder zur Nacheiferung angespornt haben, niemals aber von ihm erreicht worden sind.

Eine der prachtvollsten Sammlungen chinesischen Porzellans in Europa — in vieler Hinsicht die berühmte des Johanneums in Dresden weit überragend — ist die des Victoria and Albert Museums in London, vor allem dank dem großartigen Vermächtnis des Mr. George Salting im Jahre 1910. Jetzt wird diese Sammlung, d. h. nur ihr Bestand an Porzellanen aus der Zeit von K'ang Hsi an bis gegen 1800, in einem reich illustrierten Handbuch veröffentlicht, das eine ganze Serie derartiger Publikationen über die verschiedenen keramischen Sammlungen des Museums einleiten soll. Mit beneidenswerter Zielbewußtheit betreiben die englischen Museumsverwaltungen die Herausgabe solcher Führer und Handbücher, die in England scheinbar auch — gekauft werden! Der vorliegende Band ist von W. B. Honey, dem Assistenten des von Bernard Rackham ausgezeichnet geleiteten Departments of Ceramics, verfaßt worden; er gibt eine sehr übersichtlich und klar geschriebene Einführung in Wesen, Geschichte und kunsthistorische Stellung des „klassischen Porzellans", geordnet nach den verschiedenen Techniken, der u. a. ein sehr lehrreicher Exkurs angehängt ist über die Formen und die verschiedenen Dekorationsmotive, sowie ein gutes Kapitel über die Marken. Es folgen dann 120 Tafeln mit über 200 vorzüglichen Abbildungen der besten Arbeiten, die eine Vorstellung geben von dem unerhörten Reichtum des Museums an qualitätvollen Stücken, bei denen hier nur an die Serie der schwarzgrundigen Vasen und ihrer Geschwister mit grünem und gelbem Fond aus der K'ang Hsi-Zeit erinnert sei, die nur von den großen amerikanischen Sammlungen übertroffen werden.

Als kurzer zuverlässiger Führer kann das Buch nur angelegentlichst empfohlen werden.

Robert Schmidt

F. H. EHMCKE: DIE HISTORISCHE ENTWICKLUNG DER ABENDLÄNDISCHEN SCHRIFTFORMEN. Ravensburg: Otto Maier, 1917. 79 Seiten.

In dem vorliegenden Bande bietet der als Schriftkünstler bekannte Verfasser einen kurzen Überblick über die Entwicklung der abendländischen Schriftformen. Die Abbildungen sind reichhaltig, sorgfältig reproduziert und dürften in Kunstschulen angehenden Schriftkünstlern bei ihren Studien gute Dienste leisten.

Joachim Kirchner

NEUE BAEDEKER

Das von Karl Baedeker herausgegebene Handbuch „Ägypten und der Sudan" liegt soeben in 8. Auflage vor. Es erschien 1877 zum erstenmal und beruhte damals auf den Manuskripten von Georg Ebers. Seit 1897 lag die Bearbeitung in den Händen von Professor Georg Steindorff in Leipzig, der eine Schar berufener Mitarbeiter um sich versammelte, unter denen man auch dem derzeitigen preußischen Kultusminister Becker begegnet. Neu hinzugekommen ist der Abschnitt über islamische Baukunst aus der Feder ihres besten Kenners K. A. C. Creswell-Kairo. Der Herausgeber hat nach möglichster Übersichtlichkeit gestrebt, die Karten und Pläne vielfach berichtigt und viele Pläne vollkommen erneuert. Gleichzeitig erschien Baedekers „Oberitalien" (mit Ravenna, Florenz und Pisa) in der 19. Auflage. Dieser Band erschien 1861 zum erstenmal. Die gesamte Bearbeitung lag diesmal in den Händen von Eugen Andrae, während Dr. H. Nachod-Leipzig die geschichtliche und kunstgeschichtliche Einleitung beisteuerte und die erläuternden Angaben, vor allem für Mittelalter und Barock, stark erweiterte. Auch für diesen wichtigen und immer wieder bewährten Band wurde das Kartenmaterial vielfach berichtigt und ergänzt.

Wann aber erscheint in dieser unentbehrlichen Handbücherreihe endlich die Neubearbeitung des Bandes „Frankreich" außerhalb von „Paris und Umgebung"? Der Letztere, ein wichtiger Band, liegt seit 1923 wieder deutsch, seit 1924 wieder französisch — beide Ausgaben in 19. Auflage — vor.

B

SAMMLER UND MARKT

EIN WAPPENTEPPICH NACH TENIERS

Die Brüsseler Wappenwirkereien, Ausgangs des 17. Jahrhunderts, verzichten vielfach auf die trockene Wiedergabe der Hoheitszeichen vor dem Baldachin, des Schildes, das mehr oder weniger malerisch am Wappenbaume hängt und nicht selten eigenartig mit der Landschaft kontrastiert; sie verbrämen das heraldische Bild mit allegorischen Motiven, sie wählen als Rahmung eine mehr oder minder reiche Draperie. Ein vorzügliches Beispiel dieser Art zeigt u. a. die Teppichfolge der Ayala, der Grafen von Fuensalida. Engel umflattern das gekrönte Wappen; eine geflügelte Frauengestalt trägt die im Ringe geschlossene Schlange, sie spricht mit nicht mißzuverstehender Deutlichkeit den Wunsch aus, das Haus der Ayala möge in fernster Zukunft blühen und gedeihen. In drastischer Form wird der gleiche Gedankengang durch die Gruppe des Vorder-

Wappenteppich der Ayala, Grafen von Fuensalida. Brüssel. Manufaktur des G. van Leefdael. Entworfen 1684 von David Teniers III. Besitzer Hugo Helbing, München

Kat.-Nr. 74 Kat.-Nr. 76 Kat.-Nr. 75

Meißen um 1730 Sammlung Dr. v. Ostermann

Versteigerung bei Cassirer-Helbing, Berlin, am 30. Oktober und folgenden Tagen

grundes unterstrichen. Ein Putto bindet Saturn, dem allegorischen Vertreter der Zeit, die Arme; am Boden liegen Sense und Sanduhr. Das Motiv ist unzweifelhaft dem zeitgenössischen Theater entlehnt; gleiche oder ähnliche Bilder lassen sich zahlreich in den Werken Quinaults u.a. feststellen; die gefesselte Zeit gehört geradezu zu den stehenden Figuren. Eine fein gezeichnete Landschaft schließt den Grund. Der bühnenmäßige Eindruck wird erhöht durch die fassende, von Putten gehaltene und geraffte Draperie, harmonisch verbrämt mit Blumengehängen. Die Wucht des Barokkes löst sich zu einem rein repräsentativen, etwas spielerischen Gebilde, ein Vorgang, der den Reiz des Teppichs keinesfalls mindert, der im Gegenteil dem dekorativen Ideal der Bildwirkerei in hohem Maße entgegenkommt. Besteht über den Auftraggeber kein Zweifel, so lassen sich mit der gleichen Genauigkeit Maler und Wirker feststellen. Die Kartons gehen nach der Signatur der Teppiche auf David Teniers III. und auf das Jahr 168⅓ zurück: D. TENIERS INV: PINX 168⅓. Die Durchführung der Serie, die wahrscheinlich sechs Behänge umfaßte, wird gemeinsam von den beiden Brüsseler Großwirkern G. (uilliam) van Leefdael und Jan Leyniers übernommen. Die einzelnen Teppiche variieren lediglich in unwesentlichen Details. Die Folge verteilt sich heute auf den deutschen, französischen, belgischen und amerikanischen Privatbesitz und Kunsthandel[1].

Heinrich Göbel

DIE SAMMLUNG SIX

Zur Versteigerung durch Ant. W. M. Mensing (Frederik Muller & Co.) am 16. Oktober in Amsterdam

Eine der bedeutendsten holländischen Privatsammlungen, die man eines Bildes wegen, des Porträts des Bürgermeisters Six von Rembrandt, aufsuchte, wenn der Weg nach Amsterdam führte, und in die man stets bereitwilligst Einlaß fand, wird binnen kurzem ein Torso sein. Die Anfänge dieser Sammlung im berühmten Bürgerhause an der Heerengracht in Amsterdam gehen ins 17. Jahrhundert zurück. In dieser Zeit ist ein Teil jenes alten Familienbesitzes erworben worden, der als Stiftung im Amsterdamer Hause verbleibt. So das obenerwähnte Bildnis von Rembrandt, ein Bildnis des Nicolaes Tulp von Frans Hals, das große Reiterbild des Dirk Tulp von Paulus Potter, die übrigen Familienporträts und Gemälde von Aelbert Cuyp und Terborch. Die beiden bekannten Bilder des Vermeer van Delft, das Milchmädchen und „Het Straatje" befinden sich schon seit Jahren im Rijks-Museum. Der Hauptteil der Sammlung und gerade die Werke, die jetzt zur Versteigerung kommen, sind seit dem 18. Jahrhundert in den Besitz der Familie Six gelangt. Nur einige wenige Stücke sind bereits vor dem Kriege verkauft worden. Darunter die Furt von Jacob van Ruisdael und die 1675 entstandene Musikstunde von Terborch.

Mit wenigen Ausnahmen gehören alle Gemälde der Versteigerung der Blütezeit der holländischen Malerei im 17. Jahrhundert an. Weder Rembrandt, noch Frans Hals, noch Vermeer sind mit Bildern vertreten. Von Rembrandt kommen lediglich Zeichnungen wie die um 1683 entstandene lavierte Federzeichnung „Joseph erzählt seine Träume" und eine bedeutende Federzeichnung „Isaak segnet Jacob" und einige Radierungen, das Bildnis des Bürgermeisters Six (zweiter und dritter Zustand) und die Medea, eine Illustration zur Tragödie von Jan Six zum Verkauf. Im übrigen sind die meisten der bedeutenden holländischen Genre- und Landschaftsmaler mit einer Reihe der schönsten Arbeiten von ungewöhnlich hoher Qualität vertreten. Von Werken der Genre-

[1] Vgl. H. Göbel, Wandteppiche. I. Teil. Die Niederlande. 1923. Bd. 1, S. 212, Bd. 2, Taf. 185.)

maler nennen wir im folgenden die 1657 datierte „Lauscherin" von Nicolaes Maes, ein Hauptwerk des Künstlers, dessen Thema er noch mehrfach gemalt hat (Buckingham Palace, datiert 1655; Wallace Collection, ein Jahr später entstanden; London, Apsley House; Boston). Die Raumanordnung der Komposition erinnert an Pieter de Hooch, von dem ein nicht minder bedeutsames Stück mit der Darstellung einer Hausfrau, die einer Magd Wäsche aus einem Schranke reicht, bezeichnet und 1663 datiert (Smith Nr. 38), in der Versteigerung vorkommt. Terborch ist mit einer „Briefschreiberin", Jan Steen mit einer kleinen „Austernesserin", Ochtervelt ebenfalls mit „Austernessern", Frans von Mieris mit einer bei Smith erwähnten „Musikstunde", Brekelenkam mit der „Schlafenden Großmutter" höchst charakteristisch vertreten. Von Adriaen van Ostade sieht man die 1672 entstandene „Fischhändlerin", ebenfalls ein Meisterwerk, von dem Varianten in London, Bridgewater Gallery, im Louvre und in Budapest vorkommen. Die „Milchverkäuferin" von Dusart ist ein im engsten Anschluß an Ostade entstandenes Frühwerk des Meisters (datiert 1679).

Die Landschaftsmaler haben eine ebensolange Reihe von ungewöhnlichen Werken aufzuweisen, so das signierte „Dorf unter Bäumen" von Hobbema, eine frühe „Flußlandschaft bei Mondschein" von Aert van der Neer, ein vollsigniertes und 1647 datiertes Tierbild mit Hirt und Hirtin von Potter, zwei Landschaften von Jacob van Ruisdael, von denen die Winterlandschaft der nordischen Gebirgslandschaft an Qualität überlegen ist, ein typisches Marktbild von Wouwerman. Adriaen van de Velde hat in der Sammlung gleich zwei Hauptwerke aufzuweisen, den malerisch außerordentlich reifen „Strand von Scheveningen", ein Motiv, das der Künstler noch mehrfach gemalt hat, und die zwei Jahre später entstandene „Kuh an der Tränke", die bereits den italienisierenden Spätstil des Künstlers zeigt.

Das wichtigste Werk unter den Gemälden der Architekturmaler ist die berühmte „Ansicht von Delft" mit der Oude Kerk von Jan van der Heyde, dessen Figuren von Adriaen de Velde gemalt sind. Diesem schließen sich das „Huis te Heemstede" von Gerrit Berckheyde, die Außenansicht der abgetragenen Marienkirche in Utrecht von Saenredam und der Innenraum der Lorenzkirche in Rotterdam von Antonis de Lorme würdig an. Als einziger Vertreter der Marinemalerei ist die

Kat.-Nr. 699 Frankenthal um 1773

Sammlung Dr. v. Ostermann / Versteigerung bei Cassirer-Helbing, Berlin, am 30. Oktober und folgenden Tagen

„Zerstörung der englischen Flotte im Jahre 1667" von Willem Schellinks zu nennen, ein Bild, das mit Veränderungen von Romein de Hooghe gestochen worden ist. Zwei kleine Bildnisse auf Kupfer von Lukas van Leyden und eine 1553 entstandene Grablegung Christi von Willem Key vertreten die Malerei des 16. Jahrhunderts, eine monogrammierte Anbetung der Hirten von Jordaens repräsentiert die flämische Malerei des 17. Jahrhunderts aufs beste. S

DIE SAMMLUNG DR. ALFRED GANZ

Die rund 50 Bilder zeitgenössischer Kunst, die bei Paul Cassirer am 30. Oktober zur Versteigerung kommen, stellen in dem uns geläufigen Begriff keine geschlossene „Sammlung" dar, sind vielmehr Besitz eines Kunstfreundes, dessen Freude am Sammeln vor der Zeit zum

Stillstand kam. Trotzdem ist auch diese Kollektion nicht ganz ohne sichtbare Tendenz. Mit einem Dutzend und mehr Werken von Lovis Corinth, mit dem den rheinischen Großindustriellen persönliche Freundschaft verband, mit vier hervorragenden Bildern der Paula Modersohn, die bei dieser Gelegenheit zum erstenmal auf einer öffentlichen Versteigerung erscheint, ist ein Hinweis auf die Tendenz gegeben, nach der sich diese „Sammlung" noch hätte entwickeln können. Das sind Werke, die den Ehrgeiz der deutschen Museen wecken dürften, die weder den einen noch die andere bisher vollwertig besitzen und hier eine Gelegenheit finden, bedeutsame Lücken zu schließen. Corinths Bilder lassen vor allem den Figurenmaler, den Maler des Fleisches zu prachtvoller Repräsentation kommen. Der berühmte „Harem" ist eines der Hauptbilder des Künstlers aus dessen ersten Berliner Jahren. Sein „Stier im Stall" mit das Beste, was dieses vollsaftige Malertemperament, das hier auf Potters Spuren wandelt, hinterlassen hat. Ausgezeichnet die zwei weiblichen Akte von 1910. Ein Hauptwerk auch die „Schleiertänzerin" von 1913. Überzeugendste Malerei „Das geschlachtete Schwein" von 1914, das unwillkürlich an das motivisch nah verwandte Rembrandt-Gemälde im Louvre erinnert. Dazu kommen ein paar Landschaften, vor allem der „Heuschober" von 1912, ein Stück prachtvoll elementaren Ausbruchs eines Malergenies, das mit diesem Bild seiner Zeit bereits weit vorausgreift. Ferner die zweite Fassung des berühmten „Florian Geyer", die der ersten bei Tölle befindlichen, malerisch gesehen, an draufgängerischem Ungestüm überlegen ist. Nicht zu vergessen endlich die beiden Selbstbildnisse Corinths. Das von 1916 im Pelz von einer Eindringlichkeit, die die suggestive Kraft dieses Bildes nie mehr vergessen läßt, und nicht weniger ergreifend jenes „Selbstbildnis vor der Staffelei" von 1918, das im Alterswerk des Meisters immer einen allerersten Platz behaupten wird. Man darf in der Tat gespannt sein, wie der deutsche Markt diese Corinth-Bilder aufnehmen wird, die schon in ihrem Beieinander ungewöhnlich sind. (Zu bedauern vielleicht, daß in diesem Zusammenhang die köstlichen Walchensee-Landschaften fehlen.) Die zweite Sensation dieser Versteigerung sind die Bilder der Paula Modersohn, um deren Bedeutung für die europäische Malerei sich zuerst Gustav Pauli bemüht hat. Diese seltene Frau, eine durchaus einzigartige Erscheinung in der Kunst, ist heute 21 Jahre tot. Berlin bereitet eine große Gedächtnisausstellung vor, die auch ins Ausland gehen wird. Paula Modersohns „Briefe und Tagebücher" sind inzwischen ein klassisches Buch der Künst-

Standuhr von David Roentgen
mit Chronos und Apollo
H. 218, Br. 62, T. 51 cm
Aus der am 6./7. November stattfindenden Versteigerung von Beständen der Leningrader Museen u. Schlösser (Eremitage u. a.) bei Rud. Lepke, Berlin

Burgund um 1480 Wandteppich

Aus der am 13./14. November 1928 bei Frederik Muller & Co. (Direktion A. W. Mensing) in Amsterdam stattfindenden Versteigerung aus der Sammlung Marczell von Nemes

lerliteratur geworden. Deutsche und ausländische Museen haben das nicht allzu umfangreiche Werk der Frühverstorbenen zu sammeln begonnen und in Bremen gibt es dank der Kunstfreudigkeit von Generalkonsul Dr. Roselius ein eigenes Paula Modersohn-Museum. Die vier Bilder der Sammlung Ganz zeigen diese einzigartige Künstlerpersönlichkeit von ihrer stärksten Seite. Die „alte Armenhäuslerin" von 1905, noch ein wenig worpswedisch infiltriert — soweit es sich um das „ambiente" handelt — ist ein menschlich unerhörtes Bekenntnis, das, von allem Zeitgenössischen fern, immer als ein Symbol der Arbeit vor uns stehen wird. (Hätte Rembrandt solche Hände besser malen können?) Das „Blumenstilleben" von 1906, in Paris gemalt, über dessen Entstehungsgeschichte ich im „Cicerone" und „Jahrbuch der jungen Kunst" 1922 geschrieben, ein Stück bester peinture, das jedes Auge entzücken muß; das „italienische Mädchen", großartig in der Form, statuarisch gleich ergreifend wie malerisch überzeugend und „der alte Bredow", der Armenhäusler, ein Bild von zeitloser Größe.

Gegenüber diesen Perlen der Sammlung Ganz treten die anderen Bilder ein wenig zurück, obwohl sie in ihrer Art auch nicht zu unterschätzen sind. Der Böcklin z. B. ist ganz große Klasse. Dies Bild, das „Drama" genannt, hat den monumentalen Aufriß und ist farbig eine der reinsten symbolhaften Gestalten, die der Meister in seiner besten Zeit gemalt hat. (Auch proportioniert im Format, was gerade bei Böcklin nicht übersehen werden darf und überraschend modern im Hinblick auf die Behandlung der Landschaft.) Reizende Zufallsbeigaben ferner der köstliche Trübner „Ludgate Hill", ein Museumsstück ersten Ranges; ferner Hirth du Frêsnes „Kind mit Blumenstilleben", das leider nur deutsche Malerei ist, während es in Paris ein

chef d'oeuvre bedeuten könnte. (Dieser deutsche Meister darf nicht vergessen werden.) Nennenswert Liebermann, Thoma und farbenprächtiger Pechstein.

Danach die Franzosen: Derain, erstklassig repräsentiert, Vlaminck, Camoin, van Dongen, noch aus seiner besten Zeit.

Paul Cassirer hat für diese Sammlung den Typ eines neuen Versteigerungskataloges gefunden, der sicher Schule machen wird: Abbildungen aller Stücke, dazu knappe Angaben der Größe, Provenienz, Literatur usw.

Anschließend an die Sammlung Ganz kommen noch einige Werke zum Ausruf, die vortrefflich die Tendenz halten, u. a. der Nachlaß Robinow, der Bilder von Renoir, Derain, van Gogh, Pissarro u. a. enthält. Biermann

DIE VERSTEIGERUNG DER SAMMLUNG O'MEARA BEI GIROUX IN BRÜSSEL

Vom 15. bis 17. Oktober versteigert die Galerie Georges Giroux diese beachtenswerte Sammlung, deren Stärke vor allem in der umfangreichen Kollektion von Ikonen der Schulen von Nowgorod, Kiew und Moskau, die dem 15. und 16. Jahrhundert angehören, liegt. Ikonen sind in solcher Zahl geschlossen noch nie auf den Kunstmarkt gelangt. Die Versteigerung bedeutet ein Novum und Experiment zugleich. Die Ikonen, unterschiedlich an Qualität, bergen manche guten Stücke, die im dritten Bande des Werkes „Rousskaïa Ikona" publiziert sind. Eine zweite Abteilung umfaßt Gemälde der europäischen Schulen. Von den mehr als hundert Gemälden nennen wir das Bildnis des dornengekrönten Christus von Albert Bouts, die hl. Magdalena und der hl. Ludwig von Toulouse in Halbfigur von einem Nachfolger des Duccio (Segna di Bonaventura?), ein Stilleben von Franz Snyders. Ferner enthält die Sammlung Skulpturen italienischer, flämischer, französischer und spanischer Meister des 16. bis 18. Jahrhunderts, keramische Arbeiten europäischer und ostasiatischer Herkunft, spanisch-maurische Fayencen, chinesische Bronzen, griechische Terrakotten, Tapisserien u. a. S

FRANKFURT a. M.

Heinrich Hahn versteigert vom 6. bis 8. November eine reichhaltige Sammlung von kunstgewerblichen Gegenständen und Gemälden alter Meister, insgesamt 700 Nummern, die sich aus verschiedenen Beständen zusammensetzen. Bemerkenswert zunächst die Sammlung des Frankfurter Kaufherrn P. H., die Steinzeug, Fayencen, Majoliken, Hafnerarbeiten, Porzellan, Gläser, Emailarbeiten (Limoges), Metallarbeiten, Kirchengerät, Holz- und Bronzeplastiken und Waffen enthält. Hervorzuheben als besonders wichtig durch ihre Geschlossenheit die Jacquetsche Gläsersammlung. Ein dritter Abschnitt umfaßt Möbel und Gemälde alter Meister aus fürstlichem Besitz, unter den letzteren, Werke von Ruisdael und E. van der Neer.

Eine vierte Abteilung umfaßt den Nachlaß des Prof. Norbert Schrödel mit Bildteppichen, Kunstgegenständen, Gemälden und Plastik, unter der sich bemerkenswerte gotische Holzbildhauereien aus Schwaben, Franken, Bayern und den Rheingebieten befinden. Nicht zu übersehen endlich auch die Würzburger Barockplastik. Bezüglich der Einzelheiten sei auf den Katalog verwiesen. G

KÖLN

Die Sammlung des Grafen Merveldt, Schloß Marienfeld, kommt im Verein mit Kunstgut aus anderem Besitz vom 16. bis 18. Oktober bei Math. Lempertz in Köln zur Versteigerung. Es handelt sich um antikes Mobiliar aus vier Jahrhunderten und um altes Kunstgewerbe verschiedener Sparten. Unter den Möbeln ist das 17. und 18. Jahrhundert west- und norddeutscher Provenienz vorzüglich vertreten.

Im Anschluß an obenumschriebene Sammlung versteigert das gleiche Haus am 19. Oktober den zweiten Teil der bekannten Waffensammlung Graf Hermann Bocholtz: Schöne, reich eingelegte Radschloßgewehre, Stangenwaffen des 16. Jahrhunderts, Bidenhander, eisengeschnittene Korbschwerter und andere Griffwaffen usw. L

MEMLINGS PERSÖNLICHKEIT

VON MAX J. FRIEDLÄNDER

Auf Daten und Monumente zurückblickend, die Beobachtungen ordnend, zeichne ich die Persönlichkeit und ihre Stellung im geschichtlichen Zusammenhange, wobei sie, wie es nicht anders sein kann, die Bedeutung annimmt, die ihr für den Kunstfreund unserer Tage zukommt.

Zwischen 1430 und 1435 geboren — am Mittelrheine, lernte Hans Memling sein Handwerk irgendwo in Deutschland und zog dann in das Niederland. Dies taten manche deutsche Gesellen, aber in der Regel kehrten sie heim. Er aber blieb, behauptete sich und gewann eine neue Heimat in Brügge, in der Stadt, wo Jan van Eyck tätig gewesen war. Vor 1466, wenn nicht schon vor 1453, ließ er sich dort nieder. Ein Generationsgenosse des kölnischen Meisters des Marienlebens, ihm blutsverwandt und ähnlich nach Art und Grad der Begabung, setzte er sich in Brüssel, in Rogiers Werkstätte in den Besitz der überlegenen niederländischen Kunstmittel. Malweise, Komposition, Typik und Raumvorstellung nahm er auf und machte sich fähig, den Ansprüchen zu genügen, die in den flandrischen Städten gestellt wurden — in dem Grade, daß er in Brügge zu hohem Ansehen stieg und vor den dort geborenen Kunstgenossen bevorzugt wurde, namentlich von den italienischen Kaufherren. Zugute kam ihm der Geist der Zeit. In einer Periode des Ausruhens gefiel seine Ausmünzung älterer Errungenschaften den Erben und satten Bürgern. Das machthungrige Eroberertum, das von dem burgundischen Hofe her auf die niederländische Produktion eingewirkt hatte, ging zu Ende mit dem Tode Carls des Kühnen (1477). Danach waren es zumal friedliebende, um ihren Besitz besorgte Männer, deren Neigungen und Wünsche die Kunstgestaltung bestimmten.

Anscheinend wurde Memling ein niederländischer Maler. Ein Unterschied aber zwischen ihm und den hier wurzelnden Meistern bleibt spürbar. Er handhabt die Mittel nicht so wie jemand, der sie sich aus eigener Sehweise geschaffen hat. Das Niederländische war ihm nicht in Blut und Saft übergegangen.

Originalität — im höchsten Sinn — ist Memlings Kunst nicht zuzuerkennen. Merkmale der Originalität sind innerliche Einheitlichkeit und Folgerichtigkeit in äußerlich voneinander verschiedenen, unvermuteten Äußerungen. Schon weil der Widerspruch zwischen Geblüt und Anlage einerseits, dem Wirkungsboden und der hier geforderten Leistung andrerseits dem organischen Aufwuchs entgegenwirkte, haftet seiner Gestaltung etwas wie kluge Vorsichtigkeit und rücksichtsvoller Takt an.

Memling überrascht nicht, überwältigt nicht, macht uns nicht verstummen, aber er versagt auch nicht und verfehlt nicht, das Erwartete mit stetiger Tüchtigkeit hervorzubringen.

Durchdringt der kritische Blick den Behang, so stößt er auf ein unfestes Gerüst. Wohl verfügt Memling über die verfeinerte Malkunst, die in den flandrischen Werkstätten gefordert wurde, aber seine kühle, helle und opake Farbe bleibt an Glut und Tiefe zurück. Den höchsten Grad von Illusion — im Stofflichen, im Fleisch, Haar und Gewebe — erreicht er nicht.

Sein Vortrag gleitet mit eleganter Sicherheit, verweilt nirgends länger als nötig. Das Ziel wird auf dem kürzesten Weg erreicht. Homogene Farbflächen breiten sich weithin aus, so daß bei mittlerem Maßstab Ausgeglichenheit, bei größerem

Memling Stifterfigur vom Außenflügel des Altars der Marienkirche zu Danzig

Memling

Maria mit dem Kinde
Lissabon, Museum

Maßstab Leere hervorgerufen wird. Memling nimmt mit vergleichsweise leichtherziger Beobachtung nur auf, was sein flächenschmückender Schönheitssinn braucht. Positive Farben wie im Blumenbeete beieinander: ein zumeist kühles, oft etwas staubiges Rot, im Schatten gestrichelt, mit sparsamen geraden Faltenlinien, das Blau oft dem Hyazinthfarbigen genähert, Gelb, Violett und Grün in relativ kleinen Flächen, die grauen Mauerflächen leicht getuscht.
Er weiß Bescheid um Perspektive, Beleuchtung und Raumvertiefung und bietet Proben seines Verständnisses; das Bildganze aber durchzugestalten und zu organisieren als den Tiefenraum mit Luft, Licht und den Figuren darin, unternimmt er nicht. Kein vom sichtbaren Zusammenhang ausgehender Zwang beherrscht seine Phantasie.
Memling ist stückweise der Natur nahe, etwa in einer bewegten und stark verkürzten Hand. Selten taucht ein porträthaft beobachteter Kopf in der Gemeinschaft der edlen, wohlgebildeten Typen auf, wie die alte Frau in der Darreichung auf dem linken Flügel des Floreins-Triptychons. Die Formenkenntnis steht im Dienst einer gleichmütig gesunden Handwerklichkeit. Der Meister bedurfte des Tiefenraums nicht, von dem er wußte. Er schmückte die Bildfläche symmetrisch und harmonisch wie ein kölnischer Maler. Jan van Eycks Kunst blieb ihm fern, unzugänglich, vielleicht nicht einmal wünschbar. Obwohl er in Brügge tätig war, wo Petrus Christus bis 1472 die Erbschaft der van Eyck-Kunst nach seinem Können verwaltete, ist keine Wirkung des Genies auf Memling zu beobachten. Freilich, als er nach Brügge kam, war er fertig und hatte von Rogier übernommen, was er brauchte, das Kleid, das ihm paßte, die Rüstung, die ihn deckte.
Ich habe bei Beurteilung Rogiers nicht versäumt, darzulegen, mit welchen Waffen dieser Meister — und nicht Jan van Eyck — der Herrscher wurde. Des Brüsselers scharf geprägte Bildgedanken, Gruppen, Typen, Bewegungsmotive waren übertragbar, kopierbar, sie bewahrten viel von Wirkung, Ausdruck und Wert in Nachahmungen. Man konnte aus seinem Atelier ein gutes Teil seines Besitzes schwarz auf weiß nach Hause tragen. Deshalb wurde seine Kunst im höchsten Grad expansiv, während die Kostbarkeit der van Eyck-Kunst nur in der Urform ihren Zauber bewahrte, überdies mit vorzeitiger Überlegenheit den folgenden Generationen unerreichbar und unnachahmlich war.
Gleichviel ob Memling zu Rogier in persönliche Beziehung trat, ob er für kürzere oder längere Frist in der Brüsseler Werkstatt als Geselle, Gehilfe oder Mitarbeiter tätig war, jedenfalls verhielt er sich weiblich empfangend zu dem schöpferisch aktiven Niederländer. Er wurde bezwungen und hat sich niemals ganz befreit. Porträtierend, im Angesicht des individuellen Einzelfalls, wurde er am ehesten selbständig, seine bildnerische Erfindung jedoch, die erzählte, Gruppen fügte, Typen formte, kam von der Erinnerung an Rogier nicht los. Entscheidend ist weniger, daß er Kompositionen ganz oder teilweise kopierte — das Wiederholen geistiger Bildgedanken war üblich und schloß originale Gestaltung keineswegs aus —, entscheidend ist vielmehr, daß er die Formensprache in geringem Grade durch eigene Beobachtung bereicherte und erneute.
Seinem Naturell nach stand er im Gegensatze zu seinem Lehrer, dessen schneidende Begrenzung, reliefplastische Härte, kalte und positive Farbe, dessen weitausfahrende Bewegungen magerer und eckiger Glieder sein zartes Gefühl ver-

Memling

Die Verkündigung Mariae
New York, Smlg. Ph. Lehman

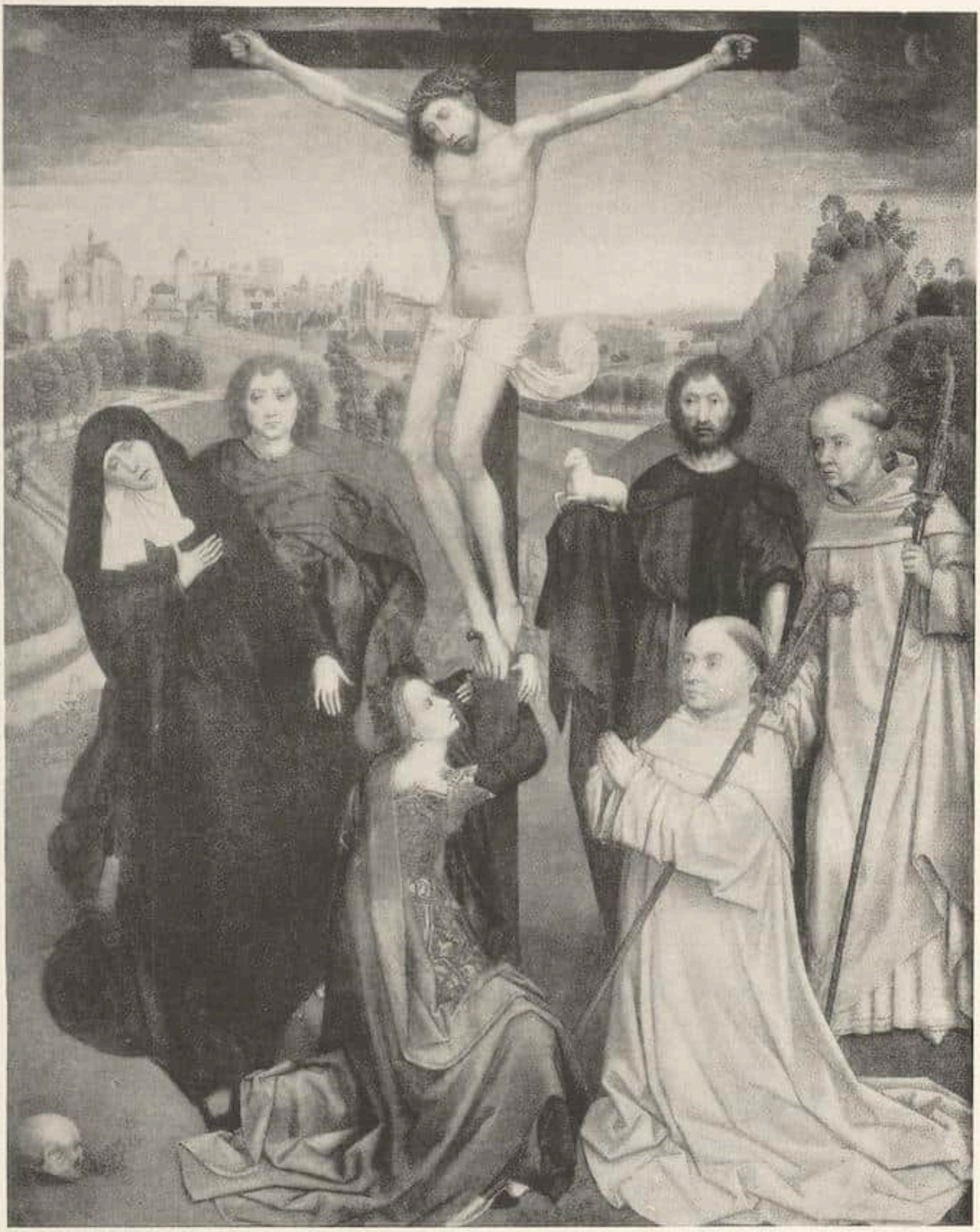
letzten, wie die asketische Unnachgiebigkeit seiner menschenfreundlichen Gesinnung widersprach. Dennoch schlug ihn der Stärkere in Bann. Und nichts blieb ihm übrig, als die von Rogier geprägte Form abzuschleifen, ihre Linienschärfe zu mildern, wobei sie detailarm wurde und nur im mittleren oder kleineren Maßstabe befriedigende Fülle bewahrte. Um den Grad von Schematismus in Memlings Kunst zu verstehen, müssen wir uns an den Sinn des Andachtsbildes erinnern und das Thema in seinem Geiste betrachten. Der Meister hatte die Madonna, die Heiligen zu verbildlichen, also Personen, die er mit leiblichem Auge nicht gesehen, von denen er aber Bilder erblickt hatte. Sie lebten in seiner Phantasie so gestaltet, wie die älteren Meister sie gebildet hatten. Kunst trat an die Stelle der Natur, Bildtradition schob sich vor die Wirklichkeit.

Maria durfte nicht einmal so, einmal anders aussehen. Es ist ja stets dieselbe Frau; sie wächst nicht, wandelt sich nicht, wechselt das Kleid nicht, wahrt Charakter, Gemütsstimmung und deshalb auch die Bewegungsart. Sie tritt auf in zwei Altersstufen, nämlich als junge sorgende Mutter und als mater dolorosa. Das göttliche und heilige Wesen nach irgendeiner gegebenen individuellen Zufallsform zu gestalten, also das Schema aus Naturbeobachtung zu lockern, hieß das Ideal profanieren, es mit Bedürftigkeit und Mangelhaftigkeit beflecken. Individuelle Bildung war der andächtig verehrenden Gläubigkeit unter allen Umständen Mißbildung, das Typische hingegen Merkmal der höheren Stufe. So wurden Memlings Gestalten Abbilder von Abbildern.

Erwägungen über das Wesen der Andachtsmalerei, durch die sowohl die Beobachtung wie die Phantasie gehemmt wurden, gelten allgemein und für alle Zeiten. Was die niederländische Malkunst befeuerte und antrieb, war gerade das Begehren nach individueller Mannigfaltigkeit, die Lust an dem sichtbaren Reichtum. Den Kampf und Widerstreit zwischen Beobachtung und Tradition kann man überall verfolgen und einen jeden Meister danach beurteilen, welches Quantum von Wirklichkeit er in seine Gestaltung aufzunehmen wagte. Auch die Stellen des Einstroms sind deulich zu erkennen. Jan van Eyck hat die unerlösten Erdensöhne, die Gegenspieler im heiligen Drama, die Schergen, die Feinde des Heilands porträtmäßig durch Mißbildung charakterisiert, die göttlichen und heiligen Gestalten dagegen durch »Schönheit« geehrt, nicht ohne dabei Norm und Regel zu wahren. Überall, wo Wohlgestalt erstrebt wurde, so beim Porträtieren jugendlicher Frauen, hat sich selbst ein van Eyck vor Ausprägung des Einmaligen gescheut.

Der Deutsche mußte eine fremde Sprache lernen und lernte sie in Rogiers Werkstatt, er bedurfte eines Schemas und stieß auf kein anderes Schema als auf das Rogiers.

Zu Memlings Zeit und namentlich in Brügge war der Drang nach ersehener Mannigfaltigkeit gehemmt, das Bedürfnis nach Gleichmaß und wohliger Formenmilde gesteigert. Daraus erklärt sich der Erfolg des Deutschen, der die überlieferte Kunstform, wie die erlebte Naturform, verkleinerte, siebte und entleerte. Memlings Andachtstafeln sind entspannt und kontrastlos. Alter und Jugend, Mann und Weib, Gott und Mensch, Selige und Verdammte, Vornehme und Geringe, Böse und Gute: die Gegensätze haben an Entschiedenheit eingebüßt. Selbst die Schergen, die Feinde Christi, haben teil an dem allgemeinen jugend-



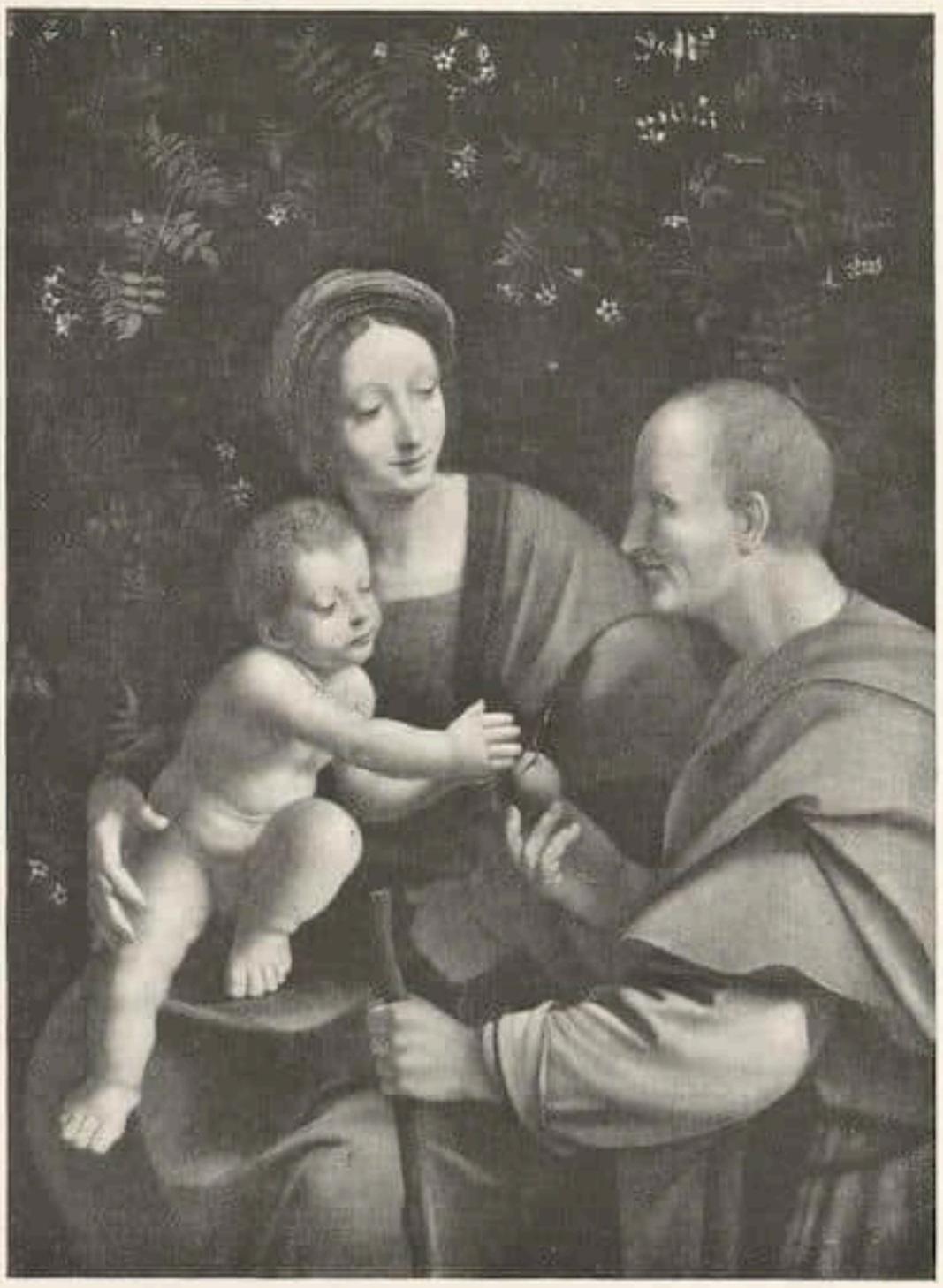
Memling

Christus am Kreuz. Die Mitte eines Flügelaltars
Vicenza, Museum

lich unschuldigen, braven und gesitteten Wesen, selbst sie sind leiblich wohlgebildet, und die Andeutungen von verzerrendem Haß und Bösartigkeit bewegen in schwachen Wellen die gleichmäßig glatte Fläche.
Das Pathos der Einsamkeit ist dem Meister fremd. Er hat trotziges Sich-Absondern, die Isoliertheit der emporragenden Persönlichkeit nicht erlebt. Der Mensch ist ihm ein Glied in der Gemeinde. Der Meister bildet Gruppen geschwisterlich gleichgestimmter Wesen. Geistig einander gewachsen, auf mittlerer Stufe, seelisch einander verwandt, treten die Gestalten gesellig in Reihen auf, durchbrechen die Symmetrie und den Rhythmus in keiner Weise. Die Heiligen bilden eine Genossenschaft wie die Mönche und die Bürger. Christus ist weniger Heros, Kämpfer, Lehrer und Märtyrer als das in Liebe gehegte, mit zarten Händen betreute Kind, der liebende und der betrauerte Sohn — in Familienenge, nicht in Weltweite. Memlings religiöse Phantasie, nehmend ohne Widerspruch, gebend ohne Zweifel, Erregung oder Ekstase, sieht die Gotteswelt in paradiesischem Zustand, als ein Beieinander reiner Wesen, deren Seligkeit in schmucken Formen verkörpert erscheint. Seine Geschöpfe ermangeln des Hochmuts, sind umgänglich. Zuerst dumpf, scheu und zimperlich, später zu lächelnder Heiterkeit und zutraulicher Beweglichkeit gelöst, bringen sie mehr und mehr Licht in die düsteren Kirchenräume der flandrischen Stadt.
Memlings Erzählung fließt sanftwellig dahin, dem glücklichen Ende der Erlösung, der Verklärung zu, gleitet über Schrecken hinweg und verweilt bei festlichen Vorgängen. Der leichte und seichte Strom wird nicht gehemmt oder gestaut durch jene sich einbohrende Beobachtung, jene intensive, innige Teilnahme an den Formtatsachen, jene minutiöse Ausbildung der Einzelheiten, also durch jene Anstrengungen, die niederländischen Tafeln Tiefe, Dichtigkeit, Schwere und Starrheit verleihen.
Geordnet und sauber wie das nahe Menschenwesen, grüßt das Land aus der Ferne, parkartig, sommerlich, mit geschlängelten Wegen, weißen Pferden, stillen Gewässern, mit Schwänen, mit wohnlichen und behaglichen Häusern, runden Bäumen und blauen Hügeln am Horizont, eine idyllische Heimat, wo ununterbrochen gutes Wetter herrscht.
Memling ist weder ein Entdecker wie van Eyck, noch ein Erfinder wie Rogier. Ihm fehlt die Leidenschaft des Schauens und der Fanatismus des Glaubens. Als Stoff betrachtet, ist er bei weitem nicht so dicht wie van Eyck und nicht so hart wie Rogier.
Viele Negationen hatte ich zu verwenden, um ihn zu schildern. In der Tat, sein Wegsuchen besteht zumal im Ausweichen. Extreme vermeidend, kam er ins Gleichgewicht, Ecken abrundend, Anstößigkeiten scheuend, fand er seine Eurhythmie, damit den Ausdruck einer lauteren und liebefähigen Natur. Wenn der Mangel an produktiver Stoßkraft erst bei Analyse des Baues spürbar wird, so hat Memling harmlos und mit Bescheidenheit die Gefahrzone gemieden und nie durch kühne Unternehmung Ansprüche hervorgerufen.
Die zeitlichen und örtlichen Umstände zu Brügge um 1470 waren der Aufnahme einer im Grunde rückständigen Kunst günstig. Die Form Rogiers war in den Händen mittelmäßiger Nachahmer erstarrt, ins Karikaturhafte oder in Manier ausgeartet. Verängstigt durch die überwältigende Lebensfülle Jan van Eycks, bedrückt durch die dramatische Wucht Hugos van der Goes, freute man

sich auf bequem zugänglicher Ebene diese arglose und linde Kunst zu genießen. Nicht etwa daß Memling, zu Kompromissen geneigt, absichtlich einer bürgerlichen und durchschnittlichen Umwelt nachgegeben hätte: er war reinen Sinnes und mit sich im Einklange. Selbständig in engem Kreise, trifft er eine persönliche Anmut in der Körperbildung und den Bewegungen, die Behagen und Beglückung ausstrahlt, — im Glauben an eine von Gott geordnete Welt und an einen lichten Himmel, wo verklärte Wesen in ewiger Jugend ein friedvoll seliges Leben führen. Die unberührbare Jungfrau, die in Einfalt sich nicht wehrt, von deren Kleid und Leib alle Bedürftigkeit abgleitet, ist Mittelpunkt und Symbol seiner Kunst. Sie empfiehlt ihren Maler.

Aus dem in diesen Tagen bei Paul Cassirer, Berlin, erscheinenden VI. Band der „Altniederländischen Malerei", der Memling und Gerard David behandelt. Das imposante Werk des Gelehrten und Kenners, das die Ergebnisse einer vierzigjährigen Forscherarbeit erschließt, schreitet in einem Tempo voran, das zur Bewunderung nötigt. B



Francesco Melzi — Hl. Familie

Aus der am 15./14. November 1928 bei Frederik Muller & Co. (Direktion A. W. Mensing) in Amsterdam stattfindenden Versteigerung aus der Sammlung Marczell von Nemes

KUNST IN SACHSEN 1880—1928

(ZWEITE JUBILÄUMSAUSSTELLUNG DES SÄCHSISCHEN KUNSTVEREINS IN DRESDEN)

VON WILL GROHMANN

Zweifellos ein Wagnis, der »Kunst in Sachsen vor hundert Jahren« eine Übersicht der letzten fünf Dezennien folgen zu lassen. Damals war Dresden Zentrum. Im Schatten des großen C. D. Friedrich standen alle. Und als Friedrich 1840 starb, war es immerhin die erste Besetzung der Düsseldorfer und der Nazarener, die folgte. Allerdings zerfiel der Antrieb rascher als erwartet, es folgten tote Jahre, in denen eine Begabung wie Rayski gar nicht aufkam. Es herrschten die schlimmsten Epigonen an der Akademie und vertrieben die Jugend. Die Akademieausstellungen lehnten Maler wie Thoma, Uhde und Liebermann ab. Uhde lebte in München. L. Richter starb 1884, v. Rayski 1890; J. Scholtz 1893, Chr. F. Gille 1897. Noch 1902 wurde Eugen Bracht als Professor an die Akademie berufen, zu einer Zeit, als die »Brücke« gegründet wurde! Es war wirklich nichts geblieben als der Ruhm vergangener Zeiten und die Schönheit der Landschaft.

Waren die künstlerischen Kräfte Sachsens verbraucht? Oder war die romantische Schule ein Geschenk des Zufalls gewesen? Waren doch außer Carus alle Führer von auswärts gekommen, aus dem Norden, der Rheingegend, aus Österreich, der Schweiz.

Wir wissen, daß sich ein ähnlicher Durchbruch wie 1800 um die Jahrhundertwende wiederholte. Waren in den neunziger Jahren schon beachtliche Kräfte aufgetaucht, nach Uhde R. Sterl, K. Banzer, P. Baum, G. Kuehl, dann M. Klinger, O. Gußmann, Zwintscher, der Bildhauer G. Kolbe, so wurde Dresden nach 1900 der Ausgangspunkt der neuen deutschen Kunst durch Kirchner, Heckel, Schmidt-Rottluff, Pechstein, von denen nur Kirchner nicht gebürtiger Sachse war, aber einen großen Teil seiner Jugend in Chemnitz zugebracht hatte. Die »Brücke« war vielleicht die deutscheste Angelegenheit der jüngsten Kunstentwicklung, denn vom »Blauen Reiter« war nur Franz Marc Deutscher, die Einstellung von Anfang an international. Und nochmal gab es einen gewaltigen Ruck nach vorwärts, als G. Grosz und O. Dix zu arbeiten anfingen und der Ausgangspunkt einer neuen malerischen und zeichnerischen Kultur wurden. Als Kokoschka sieben Jahre, fünf davon als Akademieprofessor, hier malte und lehrte inmitten eines intelligenten Schülerkreises. Als Albiker 1913 eine Bildhauerklasse an der Akademie erhielt, als die Bildhauer Chr. Voll und E. Hoffmann, die Maler Lasar Segall, Felixmüller und Otto Lange u. a. in der »Dresdner Sezession 1919« sich zusammenschlossen. Wesentlich lockerer sind mit Sachsen verbunden, die wie M. Beckmann oder G. Wollheim nur ihrem Geburtsort nach dazu gehören.

Das Bild ist bunt bewegt, scheinbar ohne Kontur. Scheinbar. Denn, um beim Fehlenden anzufangen, Sachsen besitzt keinen einzigen Vertreter der abstrakten Kunst, weder im Sinne Klees, noch Kandinskys; auch keinen Konstruktivisten, weder im Sinne Schlemmers oder Baumeisters, noch Moholy-Nagys; keinen Kubisten, weder im Sinne Picassos noch Feiningers. Dafür ein paar gute Impressionisten, Ideenmaler wie Klinger, die »Brücke« und zahlreiche Veristen wie Dix. Das gibt zu denken. Die Erschaffung der Welt aus intuitiver Erkennt-

Robert Sterl / Ariadne. 1914

nis heraus mit dem Ziel einer neuen Totalität, unter Benutzung erfundener Mittel, liegt dieser Landschaft nicht. Dazu sind ihre Menschen den Realitäten zu sehr verhaftet. Die Welt ist da, sich mit ihr abzufinden. Man will gern dahinterkommen, deuten, nicht abbrechen: Man ist Fanatiker, aber nicht abstrakt. Die Tradition ist in geistigen und künstlerischen Dingen ziemlich fest. Allzu kühne Experimente sind unbeliebt. Das machte der »Brücke« das Leben so schwer, auf die Dauer unmöglich, das erleichterte die Laufbahn Kokoschkas, in dem man unbewußt eine zeitgemäße Erneuerung des Barock sah, die Laufbahn von Dix, dessen altmeisterliche Technik bei der Berufung an die Akademie sicher den Ausschlag gab. Man dachte bei ihm an Cranach, an O. Runge. Wie gut oft Mißverständnisse sind! Trotzdem hat Sachsen einen sehr beachtlichen Nachwuchs. Wie viele junge Sachsen sind im Laufe der letzten Jahre im Reich bekannt geworden. Ich denke an die vielen begabten Dix-Freunde wie Griebel, Skade, Dienst, Grundig, Trepte, Lehmann, an Wollheim etwa und Dreßler. Dann an die Kokoschka-Schüler Kriegel, F. Häberlein, Gotsch, Meyboden. An den Kreis um B. Kretschmar, in dessen Nähe Maler wie W. Rudolph, Jacob, Henke stehen. Hier entwickelten sich die jungen Bildhauer Chr. Voll, E. Hoffmann, Maskos, Godenschweg. Der Malerdichter Ringelnatz ging von hier aus, sein drastischer Mutterwitz, eine in Sachsen verbreitete und geschätzte Eigenschaft, ist dem eines Griebel entschieden benachbart.

Der entscheidende Beitrag Sachsens zur Kunst in Deutschland scheint mir in der visionären Auffassung der Welt bei den Brücke-Leuten zu liegen und in der dämonischen Durchleuchtung der Welt im Sinne der Richtung Dix, die m. E. im Gegensatz steht zu der ebenfalls als neue Sachlichkeit bezeichneten süddeutschen Richtung eines Mense und Schrimpf. Für die Idylle ist hier so wenig Raum wie für den Konstruktivismus.

Die Ausstellung (Leitung Prof. Dorsch) gibt entscheidende Werke von Uhde bis Dix. Aus der Zeit des Impressionismus sind die um 1850 geborenen Sachsen vertreten. F. v. Uhde mit dem »Schulgarten«, einem seiner persönlichsten und menschlich liebenswürdigsten Bilder. Eine Überraschung ist Joh. Wehle; er ist 1848, also im gleichen Jahre wie Uhde geboren und lebt noch heute bei Dresden. Sein »Blick in die Ferne« und sein »Katzentisch«, beide aus den achtziger Jahren sind von ganz großen malerischen Qualitäten. Sterls »Ariadne« (1914) gehört zu den Meisterwerken dieses großen Malers, desssen Oeuvre z. Z. erstmalig in der Chemnitzer Kunsthütte zu übersehen ist. Der ganze Rausch einer R. Strauß kongenialen klangreichen Farbenmusik steckt in diesem Werk Sterls, der mit seinen Steinbrüchen, seinen Wolgalandschaften und seinen Musikerbildern heute schon in die Geschichte des deutschen Impressionismus eingegangen ist. Sterl hatte 1895 die Dresdner Sezession mit begründet. Es war der erste geschlossene Vorstoß gegen den Akademismus. Die Bilder dieses Kreises (Baum, Banzer, Ritter) und des 1895 hinzugekommenen Kuehl halten die mittlere Linie einer deutschen Eindruckskunst. Ihre Fortstzung sind F. Dorsch, M. Feldbauer, P. Rößler, die jungen E. R. Dieze, K. Walter, K. Gröger, O. Garten; die älteren mit Münchnerischem, die jüngeren mit spezifisch Slevogtischem Einschlag. In O. Hettner kreuzen sich noch immer Maréessche Einflüsse mit solchen Cézannes; Mathéy bleibt Nachfolge Cézannes mit dekorativem Vorzeichen.

Paul Cassel Sommer

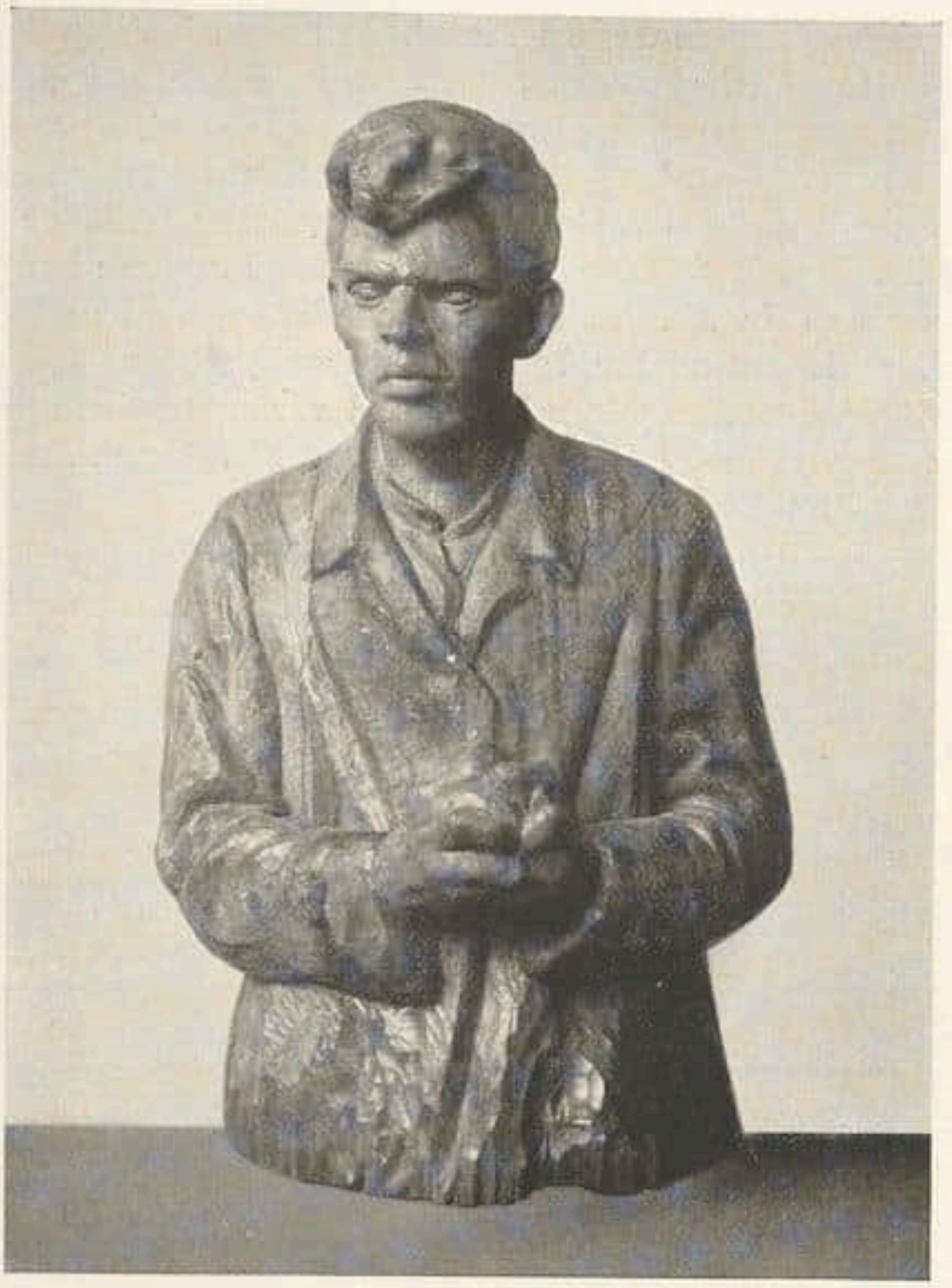
Zu den Neuerern auf mehr zeichnerischer Basis gehörten M. Klinger, T. T. Heine, O. Greiner und O. Zwintscher. Das Urteil über Klinger zu revidieren, dürfte die Zeit noch nicht gekommen sein. Seine »Pieta« bleibt trocken, und wir denken nach wie vor mit Unbehagen an seine ins Literarische abgeglittenen Bemühungen. Zwintscher, 1903—16 Professor an der Akademie, starb zu früh, um sich auswirken zu können. Immerhin bedeutete er in dieser Zeit einen Sonderfall. Der Russe Lasar Segall siedelte seinetwegen von Berlin nach Dresden über, Zwintscher war der einzige Maler, dessen kompositorische und malerische Eigenheiten diesen Revolutionär an die Dresdner Akademie lockten. Die »Brücke« ist der Ruhm der Stadt. Vielleicht ein unverdienter Ruhm. Aber war es je anders in solchen Dingen? Es war der größte Skandal, den Dresden erlebte, als diese Männer, die sich 1903 hier zusammengetan hatten, ausstellten. Die ganze Moral schien gefährdet, von Kunst gar nicht zu reden. Auch gekauft wurde nichts. Nach zehnjährigem Kampf mußte man nach Berlin, wo sich wenigstens leben ließ. Auch hier wurde man refüsiert, aber einige kauften. Es hat lange gedauert, bis Dresden begriff, welches Geschenk es abgelehnt hatte. Noch heute sind die neben Nolde stärksten Vertreter einer imaginativen Kunst in Dresden ungenügend vertreten, in Privatsammlungen fast gar nicht. Wir wissen noch nicht lange, was diese Sachsen für die deutsche Kunst bedeuten. Man hätte ihnen einen Ehrensaal geben, vor allem Bilder aus der frühen Zeit ausstellen müssen, in denen die Dresdner Landschaft neu entdeckt wird, die Badeszenen von den Moritzburger Teichen, die Stadtbilder. Man hat sich an neuere Werke gehalten. Die »Lupinen« (1926) von Schmidt-Rottluff, die

Otto Lange Kinder mit Masken

»Badenden« von Heckel, der »Zirkus« (1927) von Kirchner, die »Zigeuner« (1926) von O. Müller, sind ganz abgesehen von der historischen Mission dieser Männer, entscheidende Beiträge zur Kunst der Gegenwart.

In der »Dresdner Sezession 1919« lebten einzelne Seiten dieses Antriebes fort, gemischt mit späteren Tendenzen, die von Rußland und Frankreich herein-ragen, in Otto Lange, W. Heckrott, Felixmüller. Heute nach zehn Jahren würde man nicht mehr auf Brücke-Einfluß raten, so sehr hat sich der Begriff des Malerischen gelockert. In Dresden besonders durch Kokoschka. Ihnen nahe stehen B. Kretschmar, W. Jacob, G. Hebert, P. Wilhelm. Eine große Hoffnung ist Pol Cassel. Er lebt in der Sächsischen Schweiz, malt dort die Berge, Bauerngärten, sein Haus, hat zuweilen etwas Rousseauhaftes in der Isolierung der Objekte, ist aber viel zu eigen, um etwas nachzumachen. Von Kokoschka kommt W. Kriegel her, dessen »Tote Katze« (1928) ein überraschend fertiges Bild ist. Sonst ist an nachweisbaren Einflüssen von Kokoschkas Akademie-Zeit nicht viel zu spüren. Leider ist der Meister selbst nur durch ein Bild aus Dresdner Privatbesitz vertreten, allerdings ein typisches der späteren Dresdner Zeit.

Dix stellt sein letztes Bild aus, die »Großstadt«, ein Triptychon (1927/28). Die

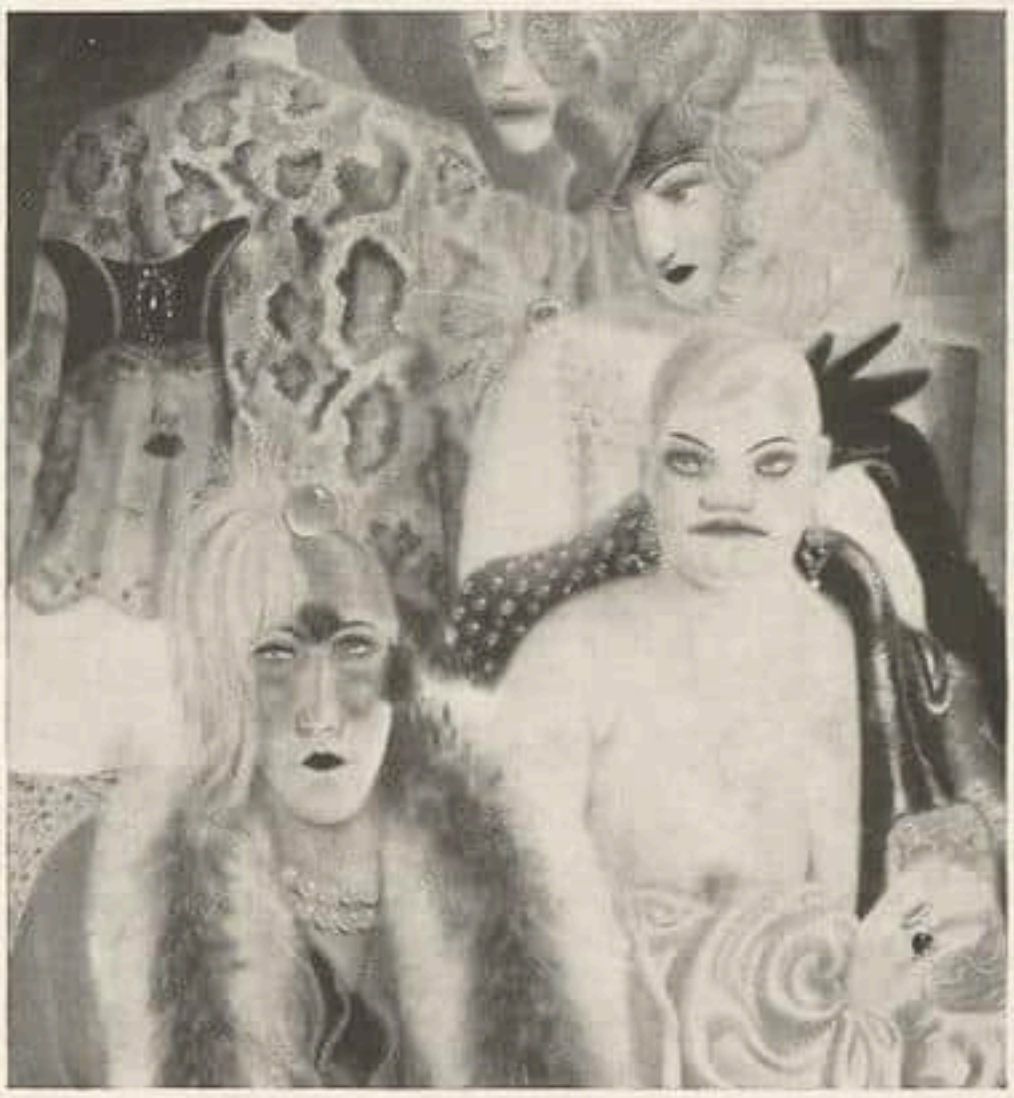


Christoph Voll Selbstbildnis

Besitzenden bei Jazz in der Mitte, die Enterbten auf den beiden Seitenflügeln. Es ist immer noch dieselbe böse Welt, in der die Gegensätze bis zur Fratze gesteigert sind, Schönheit und Häßlichkeit in ihr Gegenteil umzuschlagen drohen, mit ungeheurer Akribie gemalt und stellenweise leuchtend wie gemaltes Glas. Es dürfte wenige Maler heute geben, die über ein halbes Jahr hinweg die Intensität des Einfalls trotz handwerklich sublimster und zeitraubendster Technik wahren. Die »Trübe Straße« von G. Grosz ist in der Gesinnung das Härteste und Unerbittlichste, was die Ausstellung bietet. Nie wird vom Gesicht unserer Zeit verschwinden, was Grosz gesehen und gestaltet hat. Vor allen seinen Bildern ist man in die Verteidigung gedrängt. So muß Hogarth auf das Gemüt seiner Landsleute gewirkt haben. O. Griebel hat nicht ausgestellt. A. W. Dreßler, der in diesen Zusammenhang gehört, nähert sich heute M. Beckmann und erreicht besonders in den Porträts eine erstaunliche Formfülle und Charakteristik. Neben solchen Leistungen haben es Skade, Grundig, Lehmann, Hopta, Seemann, Böhme schwer. Die Keime einer fruchtbaren Weiterentwicklung liegen noch nicht zutage, wohl aber die Gefahren einer zu frühen Festlegung.

Für die Entwicklung der deutschen Plastik dürfte nach Klinger G. Kolbe der anerkannteste Beitrag Sachsens sein. Seine »Niedersinkende« gehört zu den unbestrittenen Ausformungen seiner Kunst; sie hat gegenwärtig sogar in England Erfolg, das sich beinahe grundsätzlich deutscher Einfuhr verschließt. Die Akademie-Professoren Wrba und Albiker sind Süddeutsche, Albiker ist der europäischere, auf die Jugend einflußreichere. Von den Jüngeren kamen Chr. Voll, L. Godenschweg und Fr. Maskos hier auf den Weg, Voll und Godenschweg im Kreise der Dresdner Sezession, Maskos ein wenig später, Voll gehört heute zu den führenden Vertretern seines Fachs und verdiente einen größeren Wirkungskreis, als er seit 1926 in Saarbrücken hat. Der Chemnitzer R. Scheibe ist z. Z. Lehrer in Frankfurt a. M.

Sachsen ist, wie die Ausstellung zeigt, aus dem Konzert der deutschen Provinzen nicht nur nicht wegzudenken, es ist eine der wichtigsten Landschaften neben dem Rheinland und Berlin. Vergleichend sah man das gut in Nürnberg, wo nach Städten gehängt war, umfassend hier, wo fünfzig Jahre sächsischer Kunst sich vor uns entfalten.



Otto Dix

Teilaufnahme aus dem Triptychon »Großstadt«

RUNDSCHAU

BRESLAU

Von der Neubildung einer Abteilung „Mittelalterlicher Kunst" im „Schlesischen Museum der bildenden Künste" hat die Fachwelt bisher noch nicht die gebührende Notiz genommen. Die bevorstehende Veröffentlichung des großen Werkes von Braune, Kloß und Wiese, das die Ergebnisse der unvergeßlichen Ausstellung „Schlesischer Malerei und Plastik des Mittelalters", Breslau 1926, zusammenfaßt, wird der schlesischen mittelalterlichen Kunst ihren gebührenden Platz in der deutschen mittelalterlichen Kunstgeschichte endgültig sichern. Die neue Abteilung konnte der erwähnten Ausstellung eine ganze Reihe wichtiger Werke, zum Teil als Leihgaben der Kirchengemeinden, für längere Zeit entnehmen. So ist mit geringen Mitteln eine stattliche Abteilung mittelalterlicher Kunstwerke fast aus dem Nichts geschaffen worden. Der Grundstock an Werken mittelalterlicher Kunst, den das Museum schon besaß, war gering. Erst während der Amtsperiode des unlängst nach Stuttgart berufenen Direktors Professor Heinz Braune begann man höchst glückliche Neuerwerbungen mittelalterlicher, speziell schlesischer Malerei und Skulptur zu machen. Der Katalog der Brauneschen Neuerwerbungen, bringt den Beleg für diese Sammeltätigkeit, für die das in unseren Tagen gesteigerte Interesse an Werken der mittelalterlichen Kunst im allgemeinen und insbesondere die wissenschaftliche Vorarbeit des am Museum tätigen Kustos Erich Wiese die Wege wies. Ein kleiner Grundstock, eine größere Anzahl von Neuerwerbungen und Schenkungen und die Leihgaben der schlesischen Kirchengemeinden bilden diese neue Abteilung, von deren großer Qualität und spezifisch böhmisch-schlesischen Charakter beiliegende Abbildungen eines Details der Hedwigstafel aus St. Bernhardin, Breslau, schlesisch-böhmisch, erste Hälfte des 15. Jahrhunderts, und eines kleinen Verkündigungsaltärchens aus der Kirche in Queitsch um 1500 Zeugnis ablegen. Mit dieser Abteilung mittelalterlicher Kunst ist die Landesrestaurierungsanstalt der Provinz verknüpft. Die ständig neu zuströmenden Kunstwerke werden gleichfalls einem größeren Betrachterkreis zugänglich gemacht, da sie nach erfolgter Restaurierung auf längere oder kürzere Zeit im Museum aufgestellt werden. Die Restaurierung der Flügel der Hedwigstafel, die Rettung der Langendorfer Tafel mit dem Marientode, einem Hauptwerk der böhmisch-schlesischen Malerei um 1400 (zur Zeit im Erzb. Diöz. Mus. in Breslau), sind Leistungen der Restaurierungskunst, die sich den Bemühungen des Bonner Restaurators Hieronymi um den Dortmunder Marienaltar würdig anschließen. Im allgemeinen verblüfft die gute Erhaltung von Malerei und Skulptur, die im Osten, wo „verschönernder" Restaurierungseifer die mittelalterlichen Kunstwerke — vielleicht aus einer gewissen Interesselosigkeit — nicht so behelligte, besser als im Westen Deutschlands ist. So hat z. B. das Queitscher Altärchen in der Fassung etwas von der zarten Lebenswärme seiner Entstehungstage bewahrt.

Ernst Scheyer

BERLINER AUSSTELLUNGEN

Renoir / Slevogt / Kandinsky / Sieck / Juryfreie

Renoir wieder in der Galerie Flechtheim, nur gilt es diesmal vor allem den Zeichnungen, Blättern zumeist aus dem Besitz der Söhne Pierre, Jean und Claude. Das Wunder Renoir ist nun freilich ein Farbenwunder. Man verkennt aber vor den buntsprühend verschwimmenden Spätwerken allzu leicht, wie klar Renoir ehedem konturiert hat, wie er zeitweise eine sehr zarte Malerei geradezu vom Rhythmus purer Lineamente hat tragen lassen. Es fehlt unter den hier zusammengebrachten Gemälden nicht an den kostbarsten Beispielen eben dieses weniger an Watteau als an Prud'hon orientierten Typs. Und wie nun doch in dem unerschöpflich beglückenden, eine sinnliche Anmut ohnegleichen verschimmernden Oeuvre Renoirs die Zeichnung zurücktritt, — auch sie verfügt über viele Lockungen und Erfüllungen seiner Kunst, zumal wenn sie sich des lebenswärmeren Rötels bedient. Unter den dazugestellten, mannigfach bezwingenden Proben seiner Malerei ein Hauptstück der frühen Zeit, die wunderbar schlicht gehaltene „Dame mit dem Möwenhütchen". Und von ganz erlesenem Reiz mehrere Kinderbildnisse, Pastelle vor allem.

Den sechzigjährigen Slevogt ehrt die Akademie der Künste mit einer bedeutenden Versammlung seiner Gemälde, das Kupferstichkabinett führt umfangreich den Graphiker vor, die Nationalgalerie breitet neuerworbene Zeichnungen aus und ermöglicht vor allem durch Nebeneinanderstellung der Entwürfe, Ausführungen und schließlich der Radierungen zur „Zauberflöte" genauen Einblick in den Arbeitsgang vom Einfall bis zum Schlußergebnis. Der Verlag Bruno Cassirer gedenkt ergänzend des Il-

Detail der Hedwigstafel St. Bernhardin, Breslau
1. Hälfte des 15. Jahrhunderts
Ausgestellt im Schlesischen Museum der bildenden Künste in Breslau

lustrators Slevogt. Man genießt den Totalaspekt unermüdet und trotz kritischen Regungen, die sich besonders auf einen Teil des gemalten Werks beziehen und von anderen Bildern wieder zum Schweigen gebracht werden, freudig einstimmend in den Festtagsdank.

In der Galerie Ferdinand Möller findet man neben einigen in freien Zügen mit der Rohrfeder hingeschriebenen Zeichnungen Erich Heckels, und plastischen Arbeiten, zumeist männlichen Bildnissen in fast klassizistisch gestraffter Haltung von Alexander Zschokke, neue Aquarelle von W. Kandinsky. Kaum mehr ein Nachhall einstiger Rhapsodik, vielfach wohl noch jene geometrisch kultivierten, dabei aber ornamentierend verspielten Zusammensetzungen von Einzelzeichen, — dann aber nun durchaus zur einheitlichen Gestalt konzentrierte Figurationen, die das Zirkelwerk in einem geschlossenen Bildgedanken sammeln. Es sind da Blätter, deren Märchenmathematik, deren exquisiter Farbklang unmittelbar den Sinn behext. Der Führer Kandinsky hat auch schöpferisch zu empfangen gewußt: von Klee, Moholy. Man stellt die wechselseitige Befruchtung im Rahmen einer Gemeinschaftsarbeit gewiß nicht einschränkend fest.

Fritz Feigler, den die Galerie Wiltschek bringt, gehört längst zu den in erster Linie Beachtenswerten unter den Jüngeren, obgleich er in seiner pinselbreit auf mächtigen Leinewänden sich auswirkenden, dabei zu silbriger und bräunlicher Tonigkeit strebenden Malweise die Zeitintentionen wenig beachtet. Sein Auftreten ist diesmal nicht unbedingt überzeugend, trotz einem ganz starken, surrend bewegten und pulsend geordneten Maschinensaalbild, trotz einem suggestiven Selbstporträt und anderen Treffern mehr.

Rudolf Sieck erscheint mit einer großen Folge seiner Vorfrühlings- und Spätherbststimmungen in der Modernen Galerie A. Wertheim. Die lyrische Feinheit dieser Landschaften bleibt doch einigermaßen ausdrucksdünn. Es wäre schade, wenn von so wichtiger Stelle aus, dem Kunstvorposten im Getriebe des Kaufhauses, nicht frischere und jüngere Erkenntnisse vertreten werden könnten.

Einem Unternehmen wie der Juryfreien

Verkündigungsaltar — Kirche in Queitsch. Um 1500
Ausgestellt im Schlesischen Museum der bildenden Künste in Breslau

Kunstschau wäre nur in der Form kritisch zu dienen, daß man sich mit den meisten dort auftretenden Erscheinungen einzeln auseinandersetzte und unter den Debütierenden genau Umschau hielte, was unser Raum nicht gestattet. Als Ganzes läßt sich diese Veranstaltung nicht werten, weil es ja gerade ihre Eigenart ausmacht, nahezu wahllos alles zu vereinigen, was ihr zuströmt. Sie ist immer interessant für Talentfahnder, immer wichtig auch als Gelegenheit, festzustellen, was es abseits noch so gibt an billiger Romantik und grotesken Trivialitäten; sie ist immer umsichtig aufgemacht und lobt ihren Organisator Sandkuhl. Freilich fällt diesmal sehr auf, wie wenig Verwegenheit, Experimentierlust und scharfe Laune sich durch die gewährleistete Juryfreiheit noch wecken läßt; fast alles ist auf ordentliche Ausstellungsreife und, je nun, auf Verkäuflichkeit hin gemalt. — Am stärksten treten heraus Jankel Adler, Otto Griebel (ein höchst witziges Aquarell „Moderner Jungbrunnen" mit Szenen aus dem Punktrollersanatorium), der buntfröhliche Baseler Karl Hindenlang, H. B. Hundt, unter vielen effektseichten Elendsgenremalern Otto Nagel als allein das Sozialgewissen packender, Robert Pudlich, mit einer ausgezeichneten Winterlandschaft und trefflichen Zoostudien Curt Rothe, der unbekümmerte Dilettant Schröder-Wiborg, Gustav Wunderwald, der Görlitzer Graphiker Johannes Wüsten. Man merkt sich außerdem Fritz Ebel, A. L. Jonas, Sergei Kolesnikoff, Fritz Kuttner, Franz Lenk, Brigitte Liesner-Alscher, Gustav Milling, Fritz Winkler, fast alles neue Namen. Die beste Plastik ein Metallrelief „Nocturno" von Alfred Vocke. In einer Sonderkoje mit Bilderbuchentwürfen und kindgemäßen Bildstickereien ein ganz reizender Wandbehang in Seide von Marja Schilskaja. Eine Abteilung mit Glasmalerei-Folgen, beherrscht von den Arbeiten Waskes, Babbergers, César Kleins. Der ovale Konzertsaal von P. R. Henning macht sich auch akkustisch gut.

Schließlich der Sonderraum der Moskauer Gruppe, die allerdings nicht mit Offenbarungen aufwartet, aber in schlagend formulierten Sportbildern von Pimenoff und Vialoff, durch mancherlei graziöses Wagnis (Labas, Lutschischkin, Tyschler) eine Frische erweist, die man so als durchgehenden Zug in den übrigen Sälen doch stark vermißt. Wolfradt

SUDETENDEUTSCHE AUSSTELLUNG VON GOTISCHER MALEREI UND PLASTIK

In den Museen in Komotau und Brüx hat man zwei große Ausstellungen zusammengebracht, in denen alles gezeigt wird, was in Nordwestböhmen in der Zeit von 1330 bis 1530 an Malerei und Plastik erhalten ist. Aus siebzehn nordwestböhmischen Museen und aus einer Unmenge von Kirchen und Klöstern wurde zusammengetragen, was sich irgend bewegen ließ. Der Rest wird in Photographien gezeigt. Der Leiter der Ausstellung ist Dr. Opitz, Prag; er hat mit Unterstützung des tschechischen Ministeriums für Schulwesen und Volkskultur, des Staatsdenkmalamtes und des Verbandes der Deutsch-Böhmischen Heimatmuseen eine Arbeit geleistet, deren Umfang und Bedeutung man kaum hoch genug einschätzen kann. Die Ausstellung erschließt der Wissenschaft ein bisher fast unbekanntes Gebiet, zeigt dem Freunde alter deutscher Kunst eine riesige Fülle edelster Werke.

Die Ausstellung macht den engen kulturellen Zusammenhang der Sudetendeutschen mit dem Reich neu sichtbar. Wie die Kaiserpfalz in Eger eine Schwester der anderen im Herzen Deutschlands ist, wie die Kirche in Brüx in ihrer kristallenen Klarheit und Sachlichkeit von gleicher Gesinnung und vom gleichen Meister — Jacob von Schweinfurt — wie die in Annaberg, so ist es mit der Malerei und Plastik. Das wichtigste Resultat der Ausstellung ist das Aufzeigen der vielen Wege, auf denen der deutschen Bevölkerung in Nordwestböhmen immer wieder neue geistige Nahrung aus dem Reich zufließt.

Opitz, der beste Kenner des gesamten Gebietes, zeigt in seinen Arbeiten, daß Nordwestböhmen das reichste, geschlossenste und dabei äußerst mannigfaltige Material Böhmens beherbergt. Er sagt, daß das ganze Gebiet hauptsächlich in zwei große Einflußsphären zerfällt, deren Grenze etwa zwischen Brüx und Komotau verläuft. Der südliche Teil gehöre unter den Einfluß der fränkischen Kunst, der nördliche Teil sei von Sachsen abhängig. Dies bezieht sich allerdings in der Hauptsache auf die großen Jahrzehnte der Zeit vor und nach 1500. Der schönlinige Stil steht nach Opitz unter innerböhmischen Einfluß. In der Zeit um 1530 aber sei Sachsen Alleinherrscher. Die Spätgotik beherrscht die Ausstellung natürlich vollkommen. Doch werden in etwa dreißig Werken so schöne Arbeiten des 14. und frühen 15. Jahrhunderts gezeigt, daß in der Erinnerung gerade diese in ihrer Milde und Zartheit eindringlichst haften. Es lassen sich bis 1500 drei nach Oberfranken neigende Bildhauer und ein Maler sächsischer Art als anonyme Meister herausarbeiten. Dazu kommen Arbeiten des Zwickauer Meisters Hans Hesse und des Bamberger Wolfgang Katzheimer. Nach 1500 hat Opitz Werke von mehreren anonymen Plastikern fränkischer Art und des großen Komotauer Bildhauers Ullrich Creutz zusammengestellt. Er nennt diesen mit Recht eine markante künstlerische Persönlichkeit barocker Kunst, und es ist ihm gelungen (vergl. sein kleines Buch über den Meister) ihm viele Werke überzeugend zuzuschreiben. Aber auch mehrere Meister sächsischer Art und solche selbständiger nordwestböhmischer Kunst hat er herausgearbeitet, weiter rein sächsische Künstler wie Peter Breuer aus Zwickau, Meister H. W., Christoph Walter als Verfertiger von Arbeiten in Nordwestböhmen festgestellt. Unter den Cranach-Schülern, die für Böhmen arbeiteten, ist der Bedeutendste der mit vielen Bildern vertretene Monogrammist I. W. Insgesamt versucht Opitz siebzehn Künstlerpersönlichkeiten zu erkennen.

Wissenschaftlich ist also viel geleistet worden. Die Ausstellung ist — und das ist zugleich ihre Schwäche — für die Wissenschaft veranstaltet. Aber schon die für eine Ausstellung immer verwerfliche Vollständigkeit mußte die Wirkung auf ein größeres, unwissenschaftlich eingestelltes Publikum schwächen. Opitz hat es selbst gesagt, daß ästhetische Bedenken zugunsten der Vollständigkeit zurückgestellt werden mußten. Dies war aber falsch, wenn nach dem Vorwort des ausgezeichneten Kataloges der Zweck der Ausstellung war: die „Hebung des Interesses und des Verständnisses und im Gefolge dessen eine intensivere und fachgemäße Pflege" dieser Kulturdokumente. Denn es ist wichtiger, daß diese Ausstellung auch nur einen Menschen zu liebender Verehrung der alten Kunst führt, als daß ein neuer Meister in ihr für die Wissenschaft entdeckt wird. In Komotau standen alte Urnen, ja sogar ausgestopfte Vögel und riesige Waffenbündel in den gleichen Räumen wie die Ausstellung. In Brüx war es zwar bes-

ser, aber die Überfüllung war noch immer schlimm. Hoffen wir, daß die riesige Arbeit, die hinter der Ausstellung steht, in einer anderen, größeren Stadt ein zweites Mal besser noch zur Geltung kommt. Daß man z. B. in Prag an Hand einer Auslese zeigt, wie reich an köstlichem Gut das deutsche Nordwestböhmen ist. Damit alte Meister neue Liebe zur Kunst wecken, d. h. künstlerische Kultur und nicht nur wissenschaftliche Forschung.

Hildebrand Gurlitt

ROBERT-STERL-AUSSTELLUNG IN DER CHEMNITZER KUNSTHÜTTE

Die erste umfassende Sterl-Ausstellung. Sie wirkt wie eine Entdeckung, obwohl Sterl im vorigen Jahr das 60. Lebensjahr vollendete. Unbegreiflich, wie gedankenlos Deutschland ein Menschenalter lang an diesem Maler vorbeigehen konnte, der einer unserer besten Impressionisten ist, einer der fruchtbarsten Akademielehrer und verständnisvollsten Förderer des Nachwuchses. Die Ausstellung zeigt die reiche Entwicklung aus den Anfängen einer noch erzählenden Malerei in dem fortgeschrittenen Sinne des von ihm verehrten A. Menzel; den Übergang zur reinen Malerei im Anfang der neunziger Jahre (Sterl holte sich 1892 die Bestätigung seiner Erkenntnisse in Paris). Schließlich (seit 1900) die immer neue Gestaltung seiner drei großen Themen: Arbeiter im Steinbruch, Leben an der Wolga, Musik und Oper. Reizten ihn bei den Steinbrüchen die Probleme des Lichts, die Aufsaugung der Dinge durch die Sonne und die Gegenakzente der straff durchschneidenden Ar-

Renoir — Die Badenden. Rötelzeichnung

Leihgabe der Frau Abel Desjardins, Paris. Ausgestellt auf der zweiten Renoir-Ausstellung der Galerie Alfred Flechtheim, Berlin

beiterkörper, so regte ihn in Rußland die farbenreiche Melodie einer unbegrenzten Landschaft, der Wolgaufer mit der Buntheit ihrer Menschen an. Sterl war von 1906 bis 1914 fünfmal in Rußland, meist in Gesellschaft befreundeter Musiker wie Kussiwitzky, Rachmaninoff, Scriabin. Die Freude am Musizieren mit der Farbe bricht auf diesen Reisen durch, und Sterl malt Landschaften, die jeden Vergleich mit der Landschaftsmalerei seiner Zeitgenossen aushalten. In den Musiker-, Orchester- und Opernbildern (Schuch, Orchester des Zaren, Ariadne) findet Sterl Steigerungen, die den großen Realisten in die Gebiete der Phantasie und des Märchenhaften tragen.

200 Gemälde, 150 Aquarelle, Pastelle und Zeichnungen, ein Lebenswerk, das heute schon der Geschichte angehört, aber zum Glück noch nicht abgeschlossen ist. W. Grohmann

DÜSSELDORF

Lebende ausländische Kunst aus rheinischem Privatbesitz in der Galerie Alfred Flechtheim

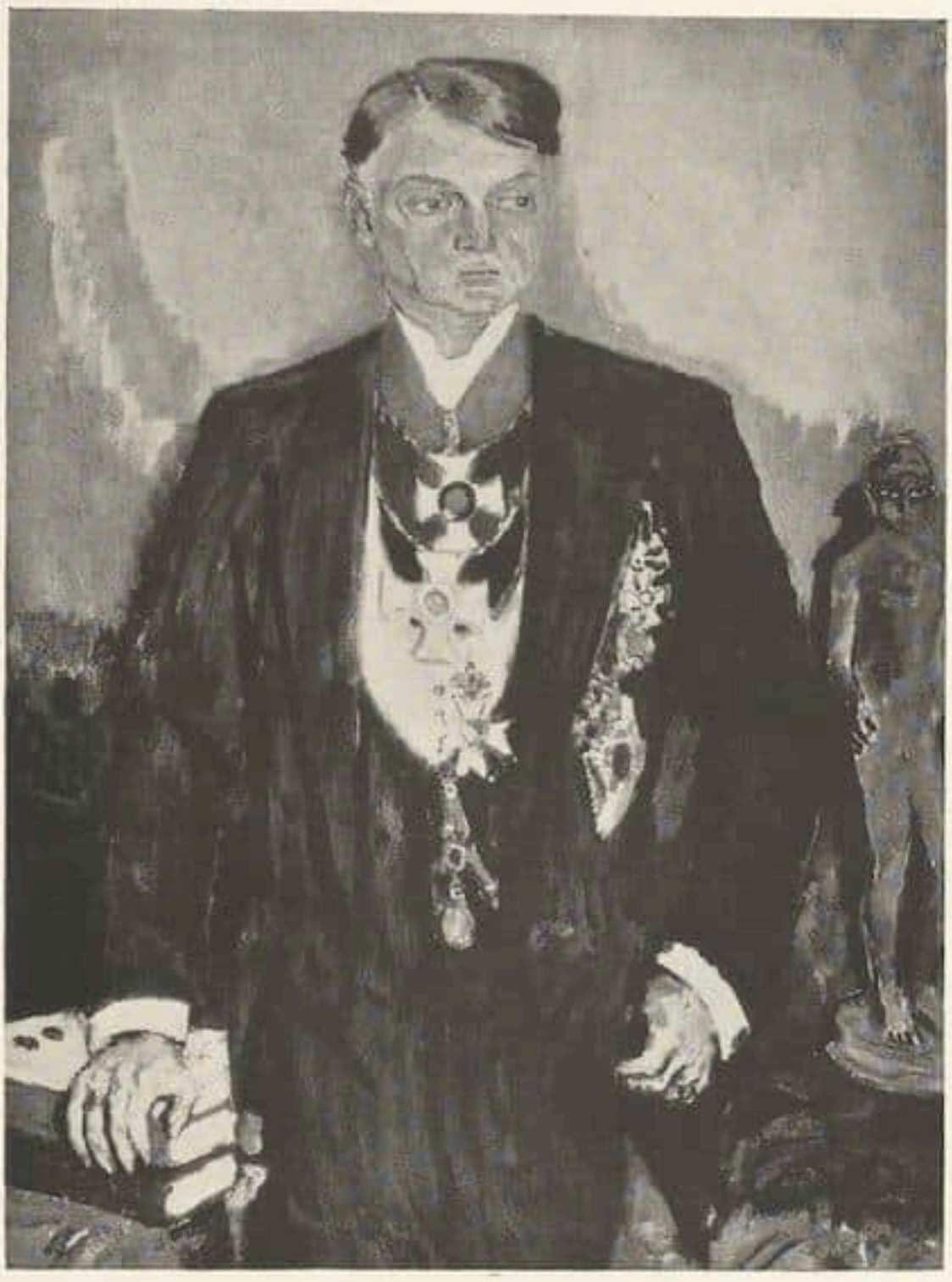
Die Ausstellung soll eine Ergänzung sein zu der Schau zeitgenössischer deutscher Kunst auf der großen Ausstellung Düsseldorf 1928 und der Ausstellung moderner ausländischer Kunst aus der Kröller-Müller-Sammlung in der Kunsthalle im vergangenen Sommer. Man muß Flechtheim dankbar sein für die geschmackvolle Auswahl guter ausländischer Meister aus rheinischen und westfälischen Sammlungen, die wohl neben den beiden vorausgegangenen Ausstellungen in der Qualität bestehen kann und noch dazu vornehm und geschmackvoll gehangen ist. Es ist erstaunlich und erfreulich zu sehen, mit welcher Begeisterung und Liebe und mit wie viel künstlerischem Verständnis im Rheinland moderne Kunst gesammelt wird. Düsseldorf, Köln, Elberfeld und Krefeld sind die Hauptzentren. Die Sammler Generaldirektor Nothmann, Josef Gottschalk und Alfred Wolff in Düsseldorf, Generaldirektor Alfred Tietz in Köln, die Freiherren von der Heydt und Claus Gebhard in Elberfeld, Rudolf Ibach in Barmen und die Krefelder Hermann Lange und Dr. Erich Raemisch, die die größten Sammler französischer Kubisten, vor allem Légers in Deutschland sind, stellten eine Reihe ihrer interessantesten Werke zur Verfügung.

Als Einführung in die lebende Kunst von heute zeigt Flechtheim u.a. von den französischen Impressionisten den schönen „Fischer" von Manet, der früher bei Dr. Reber in Barmen hing und jetzt zur Sammlung des Freiherrn Eduard von der Heydt gehört und Manets Pastell des Kellners zu dem bekannten „Chez le père Lathuille", ferner eines der letzten Werke von Renoir: „Das Konzert", einen „blauen Akt" dieses Künstlers und seine Bronzen, Leihgaben der Söhne Renoirs, ein ausgezeichnetes Bild von Edgar Degas „Tänzerinnen", die Leda von Cézanne, den „Blauen Karren" von van Gogh, das „Rote Dach" von Gauguin, die „Boote" von Henri Rousseau aus der Sammlung Suermondt und einige Skulpturen von Carpeaux, Rodin und Degas. Hauptsächlich aber sind die lebenden Künstler vertreten. Landschaften von Utrillo, das interessante und geistvolle Bild Pascins „Junges Mädchen", kultivierte und voll sensiblen Geschmacks gemalte Bilder von Matisse, zwei entzückend lebendige Mädchenköpfe von Derain, ein farbig ungemein delikates Bild von Raoul Dufy, zwei unsinnlich blasse, zarte und kapriziöse Bildphantasien von Marie Laurencin gehören noch zu der Gruppe der Künstler, die mit Bewußtsein Erbe sein wollen, während der Künstlerkreis um Picasso, der besonders stark auf der Ausstellung vertreten ist, mit Gewalt etwas Neues will. Bestechend durch ihre zarten Reize wirken die Bilder von Pablo Picasso. Wunderschön ist die Studie zu den „Armen am Meer" aus seiner „blauen Periode" aus der Sammlung Suermondt. Feine formale und koloristische Gedanken enthalten die Stilleben von George Braque, Juan de Gris und Léger, bestechend in der Irisierung ihrer Farben sind die „Akte" von Chirico. Von moderner Plastik sehen wir Arbeiten von Archipenko, Kogan, Laurens, Maillol, Manolo und Minne. Auch einige ganz junge ausländische Künstler haben im Rheinland schon Freunde gefunden: Kermadec, Koyanagui, Lascaux, Masson, Roger, Roux, de la Serna und Togores.

Illa Budde

PERSONALIA

Prof. Philipp Franck, der Direktor der Staatlichen Kunstschule in Berlin, hat nach Vollendung seines 68. Lebensjahres die Altersgrenze erreicht. Doch hat das Kultusministerium dem ausgezeichneten Kunst-Pädagogen, der seit 1912 die Amtsgeschäfte des Direktors der Anstalt führt und seit 1915 etatsmäßiger Direktor der Kunstschule ist, sein Amt vom 1. Oktober 1928 bis 1. April 1929 verlängert. — Zum 1. Oktober tritt Geh.-Rat Dr. Johannes Böhlau, der Leiter der Staatlichen Museen in Kassel, von seinem Posten zurück, da er die Altersgrenze erreicht hat. Böhlau hat nach dem Ausscheiden von Georg Gronau mit der



Kees van Dongen
Bildnis Geheimrat Freih. Aug. v. d. Heydt. 1912
Aus der Ausstellung »Lebende ausländische Kunst aus rheinischem Privatbesitz«
in der Galerie Flechtheim, Düsseldorf

Leitung des Hessischen Landes-Museums, des „Museum Fridericianum", auch die Direktion der Staatlichen Gemälde-Galerie vereinigt. Archäologe von Beruf, wird der Gelehrte sich demnächst wieder der Forschungsarbeit in Griechenland zuwenden. Zu seinem Nachfolger ist der bisherige Kustos der Gemälde-Galerie und des Museum Fridericianum, Prof. Dr. Luthmer, ernannt worden. Der ausgezeichnete Kunstbeamte, der mit den Kassler Sammlungen eng verwachsen ist, ist der Sohn des früheren Direktors der Frankfurter Kunstgewerbeschule, Prof. Dr. Ferd. Luthmer.

Fjodor Ivanovič Uspenskij, der Senior der russischen Byzantologen und einer der bedeutendsten Vertreter russischer Geschichtswissenschaft, ist am 10. September in Leningrad im Alter von 83 Jahren verschieden. Uspenskij war seinerzeit als Professor in Odessa tätig, gründete dann 1894 das „Russ. Archäologische Institut in Konstantinopel", welches er bis zum Ausbruch des Krieges leitete und dessen Forschungen in 14 Bänden seiner „Mitteilungen" enthalten sind. Neben zahlreichen monographischen Studien besteht das Hauptwerk des Verstorbenen in seiner kapitalen „Geschichte des Byzantinischen Reiches", dessen ersten Band er 1913 herausgab und von dem weitere Teile fertiggestellt, aber noch nicht veröffentlicht sind. Auch die Erneuerung des „Vizantijskij Vremennik", einer Publikation der „Akademie der Wissenschaften der Sowjetunion", Leningrad, ist dem Verstorbenen zu danken. — F. Uspenskij hat leider nicht mehr das Erscheinen des ihm gewidmeten, zweibändigen Sammelwerkes „L'Art Byzantin chez les Slaves" (Paris, P. Geuthner) erlebt, das Gabriel Millet redigiert und in welchem Charles Diehl das Werk des Verstorbenen wertet. P. E.

SAMMLER UND MARKT

DIE SAMMLUNG v. NEMES

Zur Versteigerung in Amsterdam am 13. und 14. November durch Ant. W. M. Mensing (Frederik Muller & Co.)

Die Kunstsammlungen des ungarischen Kunstfreundes und Sammlers Marcell von Nemes, der eine der markantesten Persönlichkeiten des internationalen Kunstmarktes ist, haben schon viel von sich reden gemacht. Budapest, Paris und München bezeichnen die Etappen seines Bleibens, die Hauptorte des internationalen Kunsthandels die Zentren, aus denen er sich die Schätze seiner Kollektionen holte. Für die Internationalisierung des deutschen Kunsthandels hat Nemes viel getan. Erst kürzlich ist er im Zusammenhang mit dem Verkauf der Sigmaringer Sammlung genannt worden. Bekannt wurde Nemes durch seine erste Sammlung, die er in München und Düsseldorf ausstellte und von Tschudi katalogisieren ließ. Die Versteigerung dieser Kollektion im Juni 1913 in der Galerie Manzi zu Paris brachte ihrem Besitzer mehr als vier Millionen Mark, die einer zweiten, sehr imposanten Sammlung, die während des Krieges in Paris sequestriert und vom französischen Staat ausgeboten wurde, dagegen schwere Verluste. Nun steht im November seine dritte Sammlung zum Verkauf, die — vielseitiger und umfangreicher als seine beiden ersten — neben Gemälden auch Tapisserien, kunstgewerbliche Arbeiten und Miniaturen enthält. Der Umfang der Sammlung läßt eine Teilung gerechtfertigt erscheinen. So fehlen diesmal wesentliche Teile seines Besitzes, wie die Stoffe, der Hauptteil des Kunstgewerbes, von den Malern Tizian und Rembrandt, um nur Beispiele zu nennen. Eine Anzahl der zur Versteigerung kommenden Gemälde ist durch Leihgabe an die Münchner Pinakothek bekannt geworden. So die dem Spinello Aretino zugeschriebene Kreuzigung; Christus im Grabe von Giovanni Santi, ein für den Künstler außerordentliches Werk; das Bildnis eines jungen Mannes vom Pseudo-Boccaccino, der mit Agostino da Todi identifiziert wird; Susanna im Bade von Tintoretto; eine Rialto-Brücke von Guardi; eine Kreuzigung von Tiepolo; die oftmals publizierte Himmelfahrt Mariae von Greco (Cossio Nr. 115); die beiden bedeutenden Bildnisse des Ministers Don Francisco de Savedra und der Marquésa de S. Andreas von Goya; das 1492 datierte Jünglingsbildnis eines bisher noch nicht identifizierten „Fränkischen Meisters"; das ausgezeichnete Bildnis eines Mannes mit Pfeil und Rosenkranz von Bernard Strigel; das Bildnis des Landgrafen Karl von Hessen von Perronneau.

Zu den bereits öffentlich gezeigten Gemälden tritt nun eine Fülle anderer ausgezeichneter Werke. Die italienische Malerei des 14. Jahrhunderts hat außer dem bereits genannten Werk des Spinello Aretino eine dem Nardo da Cione zugeschriebene Altarretabel aufzuweisen, ein Polyptychon mit der Madonna und vier Heiligen, das durch Form und Zeichnung auffällt. Aus dem Quattrocento nennen wir eine Anzahl von Madonnendarstellungen von Fra Angelico, die der um 1450 entstandenen Madonna mit sechs Heiligen und zwei Engeln in der Akademie zu Florenz nahesteht; eine zweite vom Meister der „Madonna del Bambino Vispo", die der Kunstweise des Lorenzo Monaco verwandt ist; ferner Madonnen vom Maestro di Castello Natività, der unter Einfluß Fra Angelicos und Fra Filippo Lippis arbeitete, und des in den Marken nach 1450 tätigen Gerolamo da Camerino. Ein vielfiguriges, schöngegliedertes Werk ist die Jacopo del Sellaio mit Recht zugeschriebene Anbetung der Könige, interessant und ausdrucksvoll der versuchsweise Melozzo da Forli genannte Humanist. Von der Malerei des Cinquecento fallen eine heilige Familie von Francesco Melzi, ein Hauptwerk des von Lionardo stark beeinflußten Meisters, ein delikates weibliches Bildnis von Andrea del Brescianino und ein früher Giorgione genanntes Hirtenpaar von Palma Vecchio auf. Die deutsche Malerei ist noch mit Werken von Lucas Cranach, Urteil des Paris (Varianten z. B. in Gotha, Museum und Darmstadt, Privatbesitz) und Hans Dürer, Dreiteiliger Flügelaltar mit der heilige Sippe, der jüngst auf der Nürnberger Dürer-Ausstellung zu sehen war, vertreten. Die niederländische Malerei wird durch charakteristische Werke von Isenbrant, Rubens, Beyeren, Kalff, Goyen, Pieter de Hooch, Jacob und Salomon Ruisdael, Jan Steen, die französische durch Boucher, Fragonard, Hubert Robert repräsentiert.

Die zweite Abteilung der Versteigerung hat eine Reihe beachtenswerter Tapisserien aufzuweisen. An erster Stelle steht ein spätgotischer Jonathan-Teppich, der in Brüssel am Ende des 15. Jahrhunderts gewirkt wurde. Von den weiteren flämischen Teppichen sind be-

sonders drei zu erwähnen, die nach Entwürfen des Barent van Orley ausgeführt wurden und die Marke der Brüsseler Manufaktur tragen. Ihnen schließen sich interessante Seidenstickereien mit Darstellungen aus der Passion, die um 1380 in Siena gefertigt wurden, und deutsche wie schweizer Wandteppiche und Stickereien des 15. und 16. Jahrhunderts an. Von den Limosiner Emails sind Arbeiten der Pénicauds hervorzuheben, von den italienischen Bronzen Statuetten des Nicolo Roccatagliata und des Pietro Antonio Filiberti. Den Beschluß bilden Miniaturen, hauptsächlich florentinische und sieneser Arbeiten des 14. und 15. Jahrhunderts und Goldschmiedewerke, unter denen eine gotische Silberkanne aus Leyden durch ihre meisterhafte Form besonders hervortritt. S

DIE 2000. AUKTION BEI LEPKE

Kunstwerke aus den Beständen Leningrader Museen und Schlösser

Im nächsten Jahre werden es sechzig Jahre, seitdem Rudolf Lepkes Kunst-Auktions-Haus in Berlin gegründet wurde. Anfangs in der Kochstraße, seit 1902 im neuen Hause in der Potsdamer Straße, hat Lepke in großen und kleinen Versteigerungen Material auf den Kunstmarkt gebracht, das in immer stärkerem Maße die Entwicklung Berlins zu einem Zentrum des internationalen Kunsthandels fördern half. Wenn jetzt die 2000. Versteigerung veranstaltet werden kann, so ist das Beweis genug für das Vertrauen der Sammler und Kunstfreunde, die immer neues Material dem Hause Lepke zur Verfügung gestellt haben. Daß aber diese Jubiläumsauktion Kunstwerke aus ausländischem Besitz, der ja schon seit vielen Jahren bei Lepke versteigern läßt, bringt, bestätigt und befestigt die Position, die die Firma Lepke im internationalen Auktionswesen einnimmt. Von diesem Gesichtspunkt aus muß es begrüßt werden, das die Sowjetregierung ihren Überfluß an Kunstwerken aller Art, die aus ihren Museen und Schlössern stammen, in Berlin versteigern läßt. Der vorliegende Katalog gibt eine erste Auswahl aus jenen russischen Vorräten. An erster Stelle stehen die Möbel. Kaum je vorher sind so viele signierte Möbel der französischen und deutschen Möbelkunst des 18. Jahrhunderts auf einmal auf den Markt gekommen. Allein sieben Möbel aus der Neuwieder Werkstatt des David Roentgen, der wohl Deutschlands größter Ebenist von internationaler Berühmtheit war und über den binnen kurzem eine umfassende Monographie erscheinen wird, werden auf der Versteigerung des Nachlasses der Frau Karl Röttger, Bonn, am 13. November bei Math. Lempertz, Köln

Kölnische Schule um 1520 — Triptychon

gerung vertreten sein. Fünf Schreibsekretäre und zwei Standuhren, die alle um 1785 entstanden sind, sind unvergleichliche Beispiele seiner sich in klassizistischen Bahnen bewegenden Kunst. Aber auch die Möbel der Pariser Ebenisten der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, die in großer Zahl ausgeboten werden, verdienen genannt zu werden.

Zu ihnen zählen die Konsole des Charles Topino, die Eckschränke mit dem Stempel des Louis Péridier d.J., die sechs Lehnstühle des seit 1754 tätigen Mathieu de Bauve, die zwei Bergèren des J. F. M. Langon, die beiden reich marquetierten Eckschränke von Carel, die elegante Servante aus Schloß Pawlowsk von Ferdinand Schwerdfeger, mit dem Datum 1788, das kommodenförmige Möbel von Josephe (Baumhauer), die von unbekannter Hand für Eugen Beauharnais hergestellte Garnitur Sitzmöbel aus Mahagoni mit Bronzeappliquen und Beauvaisbezügen.

Hieran schließen sich Geräte aus Goldbronze, in der Mehrzahl Wandleuchter, Kandelaber und Kronleuchter in meisterhafter Ziselierung, Vasen und Uhren. Die meisten Stücke sind im Stil des späten Louis XVI. und des Empire ausgeführt. Eine Sammlung von kostbaren, kunstvoll ziselierten und emaillierten Golddosen bilden eine weitere wichtige Abteilung, in der neben französischen Arbeiten auch einige deutsche von guter Qualität vorkommen. Ihnen folgen einige Wandteppiche, von denen sich das Gastmahl der Estherfolge nach einem Karton von de Troy aus der Manufacture royale in Paris und die Entführung der Europa aus dem Atelier von Besnies und Oudry in Beauvais durch ihre eingewirkten Signaturen als besonders wertvoll ausweisen. Sechs Teppiche mit der Geschichte Konstantins des Großen und zwei Teppiche nach Entwürfen von Teniers vertreten die Brüsseler Gobelinkunst des späten 17. Jahrhunderts.

Aber auch die Malerei und Plastik fehlt nicht in dieser vielseitigen Versteigerung. Wir nennen die schöne Terrakottabüste einer Dame von Houdon (oder Pajou?), die Marmorbüste der Marie Antoinette von Lemoyne, die Bronzegruppe mit der Taufe Christi von Melchiore Caffa, einen bronzenen Türklopfer von Jacopo Sansovino. Unter den Gemälden befinden sich eine Reihe trefflicher Stücke. Wir greifen aus dem 15. Jahrhundert eine Anbetung des Kindes von Defendente Ferrari, eine Madonna von Cima (ein verwandtes Exemplar befindet sich in London), eine dem Giovanni Bellini nahestehende Madonna von Bissolo heraus. Dem 16. Jahrhundert gehören an eine Madonna von Ambrosius Benson, ein männliches Porträt von Anthonis Mor, eine Madonna mit Heiligen von Willem Key, sowie ein veronesartiges Damenbildnis von Bernardino Fasolo. Aus späterer Zeit ein reizvolles Knabenbild von Nicolaes Maes, ein vegetabilisch reiches „Reich der Flora" von Balen und Jan Brueghel, eine gute Strandlandschaft von Jan Goyen und eine dem Caravaggio nahestehende Madonna mit dem Johannesknaben von Orbetto. Mit zahlreichen Werken ist die Malerei des 18. Jahrhunderts vertreten. Canale, Belotto, Zuccarelli, Hubert Robert und Horace Vernet bezeichnen die Etappen der dekorativen Landschafts- und Vedutenmalerei, Greuze, van Loo, Natoire, Boucher, Platzer, Roslin, Ortolani die figürliche Malerei dieser Zeit. S

DIE SAMMLUNG BROSE

Zur Versteigerung vom 8.—10. November durch Hollstein & Puppel in Berlin

Aus dem Kataloge der Arbeiten Karl Blechens, der dem Buche von G. S. Kern beigegeben ist, geht hervor, daß es außer dem Besitz der Akademie und der Nationalgalerie in Berlin nur eine Privatsammlung von Werken des Meisters gab, die sich mit diesen beiden Instituten messen konnte. Es war die Sammlung Brose. Karl Brose war wohl der einzige Sammler großen Formats, der sich schon zu Lebzeiten Blechens für dessen künstlerische Schöpfungen interessierte. Eine Versteigerung dieser für die Kenntnis Blechens überaus wichtigen Sammlung bedeutet daher ein Ereignis besonderer Art. Aus Broses Kollektion stammen die zahlreichen Gemälde, Ölskizzen, Aquarelle und Zeichnungen, die nunmehr ihre Käufer suchen. Darunter sind viele Arbeiten aus der Zeit vor seiner italienischen Reise (1828 bis 1829) wie Naturstudien realistischer Art, Bilder figürlichen und landschaftlichen Inhalts, romantische Theaterdekorationen, die Blechen als Dekorationsmaler am Königstädtischen Theater geschaffen hat. Der italienischen Reise gehören vier kleine, aber überaus reizvolle Ölskizzen an, von denen der Ausblick vom Posilipp auf den Golf von Neapel in Heft 16 abgebildet worden ist. Aus späterer Zeit vermitteln mit Öl, Tusche oder Bleistift ausgeführte Naturstudien aus dem Harz eine lebendige Anschauung des Eindrucks, den das Gebirge auf den Künstler ausgeübt hat. Im

Houdon — Terrakottabüste

Aus der am 6. und 7. November 1928 stattfindenden Versteigerung bei Rudolph Lepke, Berlin

Lesetischchen Louis XV. in Veilchen- und Rosenholz. Marqueteriearbeit

Kat.-Nr. 10 / Ausstellung seltener antiker Möbel bei Herrmann Gerson, Berlin

Gegensatz zu Caspar David Friedrich, mit dem ihn manche Elemente seiner Kunst verbinden, ist Blechen wohl der erste deutsche Maler, der in impressionistischer Weise Licht und Luft zu malen verstand. Ist er in dieser Beziehung als Vorläufer Menzels anzusprechen, so finden trotzdem phantastisch-romantische Motive bis zuletzt in seiner Kunst Raum.

Der Versteigerung der Arbeiten Blechens schließen sich an Handzeichnungen des 16. bis 19. Jahrhunderts, unter denen Ferdinand Bol, Jan van Goyen, Adriaen van Ostade, Pieter Quast, Jacob Ruisdael mit guten Werken vertreten sind. Es folgen Kupferstiche, Radierungen, Holzschnitte des 15. bis 19. Jahrhunderts, darunter kostbare Blätter von Dürer, Rembrandt, Altdorfer, Cranach, Hirschvogel, Lautensack, Meckenem, Schongauer u. a., endlich Sport- und Jagdbilder, Ansichten und Konvolute. S

DIE SAMMLUNG TH. STOPERAN,

die am 2. und 3. November bei Graupe in Berlin versteigert wird, umfaßt Gemälde, Zeichnungen, Plastik und Graphik des 19. und 20. Jahrhunderts. Namen wie Liebermann, Böcklin, Munch, Hofer, Renoir verdeutlichen etwa das Programm dieser 934 Nummern umfassenden Versteigerung, von denen aber nur 63 auf die Gemälde entfallen. b

KÖLN

Am 6. November versteigert Math. Lempertz Gemälde alter Meister aus den Sammlungen Graf Merveldt, Schloß Marienfeld, Paul Schetter, Wiesbaden und anderem Besitz, hauptsächlich vlämische und holländische Bilder des 16. und 17. Jahrhunderts. Genannt seien ein großes Gemüsestillleben mit mehreren Personen von Adrian van Utrecht, eine Geschichte von Bathseba und König David von Cornelis-Massys, eine Allegorie von Jan Scorel und ein Hieronymus von Michiel Coxie, nicht zu vergessen ein kleines Bildnis aus der Memling-Werkstatt. An Figurenbildern des 17. Jahrhunderts seien erwähnt Arbeiten von Jacob Jordaens, Salomon de Koninck, J. C. Droogsloot, Mich. Sweerts, R. Brakenburgh, Dav. Ryckaert, C. van Poelenburgh, C. Fabritius, sowie Bildnisse von Niederländern und niederländisch beeinflußten Kölnern. Unter den Stilleben seien genannt Werke von Cornelis de Heem, Klaesz Heda und Johannes Hannot. Landschaften vom älteren Jan Brueghel, Jan Wynants, Nic. Berchem, A. J. van Croos, Joos de Momper, Pieter Molyn u. a. müssen ebenfalls notiert werden.

Am 13. November versteigert Lempertz sodann den Nachlaß der Frau Karl Röttgen, Bonn. Es handelt sich im ganzen um 217 Nummern, unter denen die schönen Stollen- und Kastenschränke, Zahltische, Truhen, Truhenvorderwände vom Ende des 15. bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts den breitesten Raum einnehmen. Eine Reihe bedeutender Stühle und Sessel des 17. Jahrhunderts schließen sich an. Besonders verwiesen sei auf ein Antwerpener Triptychon um 1520 und eine Beweinung Christi von einem Nachfolger des Gerard David. Unter den Glasgemälden befinden sich schöne Arbeiten des 16. Jahrhunderts, darunter einige, die aus Kölner Kirchen stammen. r

DIE VENTE SIX

Die am 16. Oktober bei Frederic Muller & Co. unter Mensings Leitung stattgehabte Versteigerung der nur 56 Bilder und 10 Ra-

Zwei große Sessel Louis XV. mit Tapisserie au point in Seide Kat.-Nr. 54

Ausstellung seltener antiker Möbel bei Herrmann Gerson, Berlin

Anonymer Holzschnitt des 15. Jahrh., Christus am Kreuz zwischen Maria und Johannes und drei Engeln. Schwäbisch, um 1470—75

Aus der am 8.—10. November stattfindenden Versteigerung der Sammlung C. Brose, Berlin bei Hollstein & Puppel, Berlin

dierungen erzielte sensationelle Preise, die wir ausführlich in der nächsten Versteigerungsbeilage mitteilen. Das Gesamtergebnis erreichte die Höhe von über 2 Millionen Gulden. Die Hauptwerke der Sammlung Six sind, ausgenommen den Hobbema, der an Knoedler ging, Holland erhalten geblieben. Als wichtigste Preise seien notiert: van der Heyden: Das alte Delft, 108000 fl.; Hobbema: Mühle (an Knoedler), 360000 fl.; P. de Hooch: Interieur (Rijks-Museum), 140000 fl.; N. Maes: Die Horcherin (Knoedler), 55000 fl.; Mieris d. Ä.: Musikstunde, 36000 fl.; van der Neer: Mondlandschaft, 44000 fl.; Ochtervelt: Austernesser (J. Goldschmidt), 29000 fl.; Potter: Kuhweide (1647), 78000 fl.; J. van Ruisdael: Zwei Landschaften, 34000 fl. und 37000 fl.; Saanredam: Marienkirche in Utrecht, 41000 fl.; Steen: Austernesserin 190000 fl.; Terborch: Der Brief (Mauritshuis), 290000 fl.; A. van de Velde: Zandvoort, 52000 fl.; Weenix: Italienischer Hafen, 14000 fl.; Rembrandt: Bürgermeister Six, 2. Zustand (Colnaghi), 90000 fl.; dasselbe: 3. Zustand, 28000 fl.; Rembrandt: Joseph erzählt seine Träume, Zeichnung, 39000 fl.; Rembrandt: Isaak segnet Jakob, Zeichnung, 18000 fl.; Rembrandt: Studie zur Anatomie Deyman, Zeichnung, 15000 fl.

G

Incip̄ lib. iii. de sponsa austri: scil. de filia babylonis.

RECEDENS TRACTATV
frat de filia pharaonis. sequens
erit de filia babylonis. Jā legati
regis prigina austri missi ucnuunt.
sponsā uicameli cū magno comitatu adducunt. quā filia pharaonis dcuncta cum
sui comitib; egressa. cū magno tripudio excipit.
cū magno comitū plausum uitēplū regi duc.
hancq; rex regali munificentia dotatā adp̄

Pergamenthandschrift, 12. Jahrhundert

Aus dem soeben erschienenen Handschriftenkatalog des Antiquariats Jacques Rosenthal, München

SELTENE ANTIKE MÖBEL BEI HERRMANN GERSON

Eine Ausstellung nicht alltäglicher Art, die speziell den Sammler angeht, der hier einmal ganz hohe Klasse französischer Möbel und Textilien beieinander sieht, die zum Teil dem Besitz der bekannten Pariser Firma Arnold Seligmann & Fils entstammen, deren Mitarbeit den Bemühungen des Berliner Hauses äußerst förderlich war. Man sieht rund 65 Nummern, darunter eine Anzahl signierter Arbeiten der besten Ebenisten Frankreichs (die

übrigens zum großen Teil aus Deutschland stammen), ein paar frühe französische Wandteppiche neben solchen aus dem Dix-huitième, ein paar Goldbronzen und Uhren, die mit zu dem Besten auf diesem Gebiet gehören.
Herrmann Gerson hat überdies zu der Ausstellung einen reich mit Bildtafeln in Tiefdruck versehenen Katalog herausgebracht, dessen bibliographische Angaben einwandfrei sind. Besonders erfreulich, daß die Ausstellung einen auch, wie es scheint, ungewöhnlichen merkantilen Erfolg hat und viele der besten Stücke längst von Berliner Privatsammlungen erworben wurden. B

HUNDERT MITTELALTER-HANDSCHRIFTEN

Jacques Rosenthal in München legt als Katalog 90 den zweiten Teil seiner Bibliotheca medii aevi manuscripta vor: Hundert Handschriften des Mittelalters vom 10. bis zum 15. Jahrhundert. Ernst Schulz unterrichtet im Vorwort über das Wichtigste. Einundzwanzig Literaturtafeln zeigen Bedeutung und Wert der Bilderhandschriften des Bestandes.
Kunstgeschichtlich ist der Band mit drei Schriften des rätselhaften Honorius Augustodunensis voranzustellen, aus Südostdeutschland, Ende des 12. Jahrhunderts, u. a. mit drei großen Federzeichnungen: Einzug der Tochter Babylons, Ankunft der Sunamitis, Eintreffen der Mandragora. — Zeitlich voran geht die sonst wohl niemals bebilderte Glosse zum Jeremias von Giselbertus von Auxerre, mit federgezeichneten Darstellungen aus dem babylonischen Kriege (Mitte 12. Jahrhundert). Ein Melker Missale, Sommerteil, um 1200, ist ausgezeichnet durch seine beiden großen Vollbilder: den thronenden Gottvater mit den Evangelistensymbolen, Christus am Kreuz mit Maria und Johannes. Das Salzburger Missale um 1260, das aus einem Benediktinerkloster stammt, wird von dem Katalog treffend in dem einen Teile seiner Illumination auf die Paduaner Werkstatt zurückgeführt, die das Epistolar der dortigen Domsakristei schmückte (Venturi, Storia III, Fig. 400ff.). Als seltenes Beispiel einer spätmittelalterlichen Buchrolle seier die Peregrinationes totius terrae sanctae vom Jahr 1417 genannt, italienisch, mit landschaftlich reichen Miniaturen; als schönes Exemplar eines Lederschnittbandes der aus der Steiermark stammende Codex mit der Postilla des Nicolaus de Lyra, Ende 14. Jahrhundert.
Besonders interessante Handschriften des Kataloges entstammen dem 15. Jahrhundert. Um 1400, wenn nicht früher zu datieren, ist das Exemplar der grandes Chroniques de France, mit vierzig sehr zarten Federzeichnungen, nordfranzösisch. 1468 datiert ist die bisher unbekannte Handschrift des „Renner" des Hugo von Trimberg, des umfänglichsten Lehrgedichtes, das das alles auswalzende spätere Mittelalter in Deutschland geschaffen hat; hier mit der von dem Münchner Dr. Johann Hartlieb übersetzten Histori von dem großen Alexander vereinigt, mit 93 kolorierten Federzeichnungen, offenbar südwestdeutsch. Sehr interessant ist das erste italienische Exemplar einer Biblia pauperum, das bekannt wird: vielleicht aus Venedig um 1470 nach einer nordischen Vorlage hergestellt, der 40blättrigen xylographischen Ausgabe verwandt, mit deutlich italienischen Zügen in den 38 federgezeichneten Darstellungen, die wir sonst in cisalpiner Sprache zu lesen gewohnt sind. Der Hinweis auf den illustrierten alchymistisch-astrologischen Sammelband, italienisch, 15. Jahrhundert, beschließe die Anzeige dieses nach vielen Richtungen fesselnden, durch vornehme Ausstattung den Wert seiner Darbietungen unterstreichenden Kataloges, der über den Tag hinaus seinen Wert behalten wird. E. R.

GILHOFER & RANSCHBURGS NEUER KATALOG

Die Luzerner A.-G. versandte soeben ihren 14. Katalog, der mit 475 Nummern eine Sammlung wertvoller Kupferstiche und Holzschnitte alter Meister des 15. bis 17. Jahrhunderts enthält, mit einem Anhang seltener Radierungen und Lithographien moderner Meister.
Einzelnes herauszuheben, scheint bei der durchweg hohen Qualität dieser Sammlung fast unmöglich. Genannt seien darum nur kurz die wichtigsten Blätter in meistens seltenen Zuständen wie etwa die Stiche von Schongauer, Meckenem, Dürer, Altdorfer, Hans Sebald Beham, des Meisters des Dutuichen Ölbergs, Rembrandt u. a. m.
Eine kleine Kollektion deutscher und französischer Ornamentstiche muß auch genannt werden. Unter den Modernen sind Corot, Manet, Daumier, Millet vorzüglich vertreten.
Die wissenschaftliche Akribie dieses Katalogs ist vorbildlich und die vielen Illustrationen sind klug gewählt. B

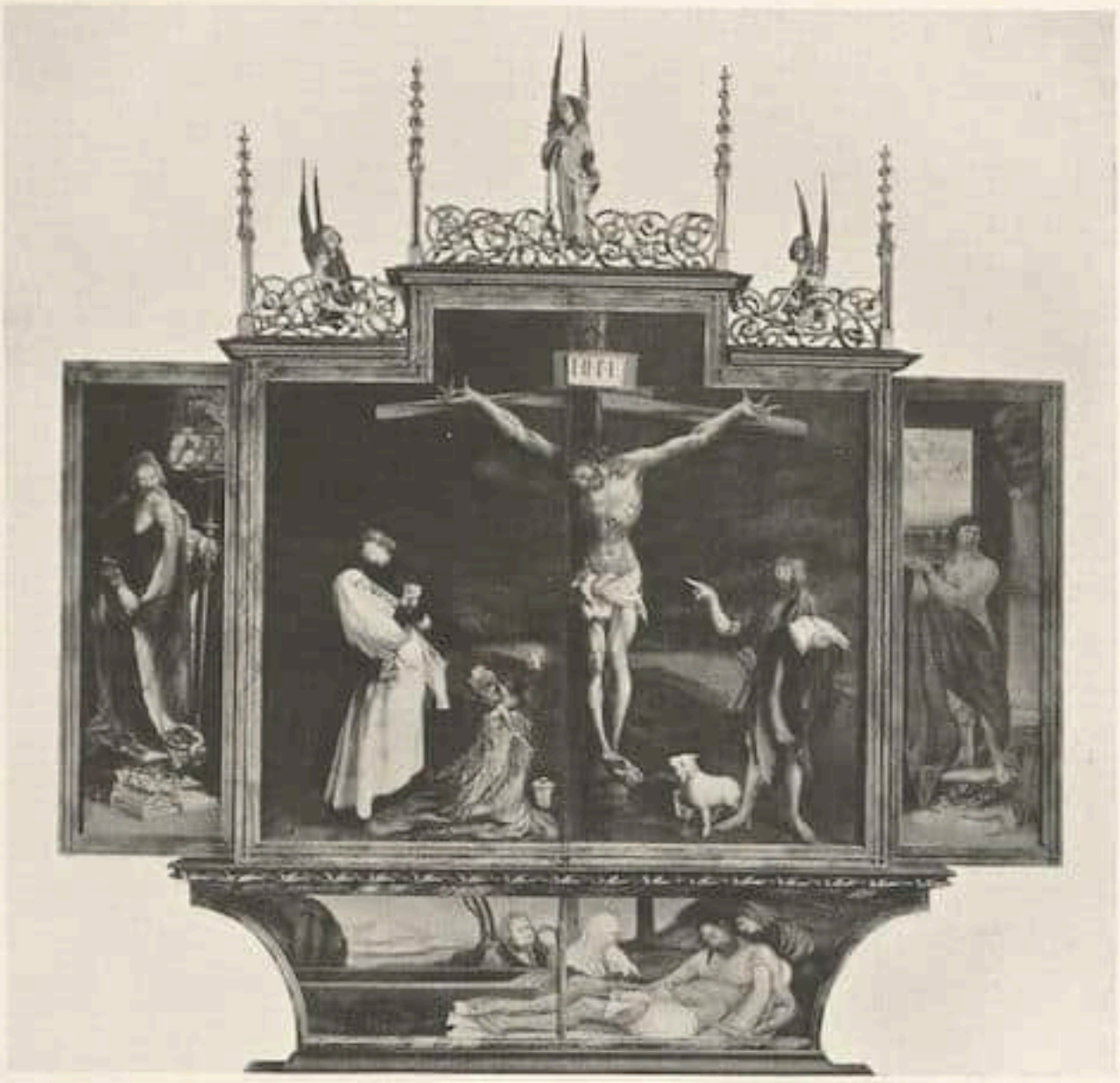


Abb. 1

BETRACHTUNGEN ZUM ISENHEIMER ALTAR DES MATTHIAS GRÜNEWALD

VON MARC GRUNWALD

I. DAS UNBEGRENZTE

Nicht zufällig haben die letzten Jahrzehnte den Weg zum Verständnis gewisser Höhepunkte geistigen Lebens und Schaffens vergangener Epochen gefunden, obgleich sie denselben im Hinblick auf Lebens- und Kulturideal zutiefst entgegengesetzt waren. In den Auswirkungen eines, das gesamte Leben durchdringenden, rationalistischen Denkens erstarkte zugleich das Sehnen nach tieferem Erfassen des Metaphysischen in den Künsten. Über das formal Schöne des Klanges in Tönen, Farben und Linien hinaus wurde wieder die gedankliche Ursache des Werkes, die Idee als solche in stärkerem Maße zum Erlebnis.

Solange die Werke Joh. Seb. Bachs bekannt sind, haben sie Verehrung gefunden, aber noch nie hat z. B. ein Werk wie die H-moll-Messe, welches wohl mehr als jedes andere die tonkünstlerische Vollendung des Meisters verbindet mit der Eindringlichkeit transzendenten Schauens und dem klaren Bekenntnis seines Glaubens, ähnliche Verbreitung gefunden. Am Isenheimer Altar ist es nicht der soviel gepriesene Realismus der Gestaltung, auch nicht das einmal so schwere und dann wieder so anmutige Spiel der Farben, was uns ergreift, sondern es ist die tiefe Versenkung des Meisters in den Stoff, in die Idee seiner Darstellungen, die, in dem Klang von Farbe und Linie zu erleben, uns Bedürfnis geworden ist. In der Aufeinanderfolge der Gemäldetafeln offenbart sich das

ernste Ringen eines Gläubigen um die Formulierung der christlichen Heilslehre, in einer Zeit, als allmählich die kirchliche Heilsauffassung und Dogmatik in großen Kreisen der Gebildeten zu erschüttern begann. Darum sind die Darstellungen dieses gewaltigen Buches über die Schilderung historischer Vorgänge hinausgehoben und aus stärkster Konzeption sind einem geistigen Schauen und Erleben die Mittel zu ungewöhnlicher Gestaltung entflossen.
Wenn schon auf der früher entstandenen Basler Kreuzigungstafel, gleichsam in Vorbereitung des späteren Hauptwerkes, die entschlossene prophetische Gebärde des römischen Hauptmannes Golgatha-Überwindung ausstrahlt, so bezeugt, in der Idee klarer und um den biblischen Vorgang gänzlich unbekümmert, auf der Isenheimer Tafel die breitwuchtige Gestalt und Geste Johannes des Täufers die Unsterblichkeit des geschändeten Menschensohnes. Mit roten Majuskeln ist, mutmaßlich später, zur Bekräftigung das Johanneswort — Dieser muß wachsen, ich aber muß abnehmen — auf den dunklen Grund geschrieben worden.
So ist allenthalben irdische Wirklichkeit erhoben in die Sphäre verklärter Offenbarung und wie in der Idee zeitlich und geschichtlich Begrenztes zum Ewigen und Grundsätzlichen erweitert wurde, so ist auch bildlich bei den Darstellungen dem Blick jede räumliche Begrenztheit genommen.
Aus diesen Erwägungen ist das mit der Zeit eingetretene, gegenwärtig fast restlose Verschwinden des Hintergrundes beim Kreuzigungsbilde als ein bedeutender Verlust anzusehen. Bei völliger Einfühlung in die Vorliebe des Meisters, das Thema in unendliche Raumesweiten ausklingen zu lassen, hat man gerade bei diesem Bilde das Verlangen, in der jetzt fast undurchsichtigen weiten Fläche der Landschaft und des Himmels die wirre Zerrissenheit und allen tiefen Schmerz über das ungeheure Geschehen nachzittern und verschwinden zu sehen. Die gefühlsmäßig überzeugende Annahme, daß der Hintergrund von größerer Durchsichtigkeit gewesen sein muß, findet eine Stütze bei näherer Untersuchung des besser erhaltenen Mittelgrundes. Über eine dem herben Pathos des Ganzen entsprechende, leicht bewegte, kahle Hügellandschaft hinter dem Kreuzesstamm führt der Blick in ein weites Tal eines von rechts in das Bild hineinströmenden Flusses. Das jenseitige Ufer drängt sich mit seinem Baum- und Buschwerk stellenweise als Halbinseln in den Fluß hinein, erhebt sich zuerst allmählich, dann schroffer zu einer teils bewaldeten, weich geschwungenen Höhe. Der Lauf des Stromes führt links vom Kreuzbalken mehr und mehr in die Bildtiefe und kommt, nachdem ein Wehr aus Baumstämmen mit Bohlen verbunden passiert ist, durch einen aufragenden, fast kahlen Felsen zu einer Teilung. Gerade an dieser Stelle ist die Behandlung der Landschaft von einer Sorgfalt, wie sie nur die wichtigsten Teile der Tafel erkennen lassen. Bis zu den überschneidenden Bergrücken, die in weichen Linien zum Horizont hin verschwinden, läßt sich das rechte Flußufer verfolgen, und es ist natürlich, daß der Blick auch in dem darüberges pannten, nach oben aber sicher in Finsternis ausschwingenden Himmel Weite und Tiefe sucht.
Überzeugender spricht die erwähnte Absicht der Auflösung alles Räumlichen aus dem besser erhaltenen Menschwerdungsbilde. Eine an Rhythmus und Farbe in visionäre Glückhaftigkeit getauchte, reich bewegte Landschaft führt, über

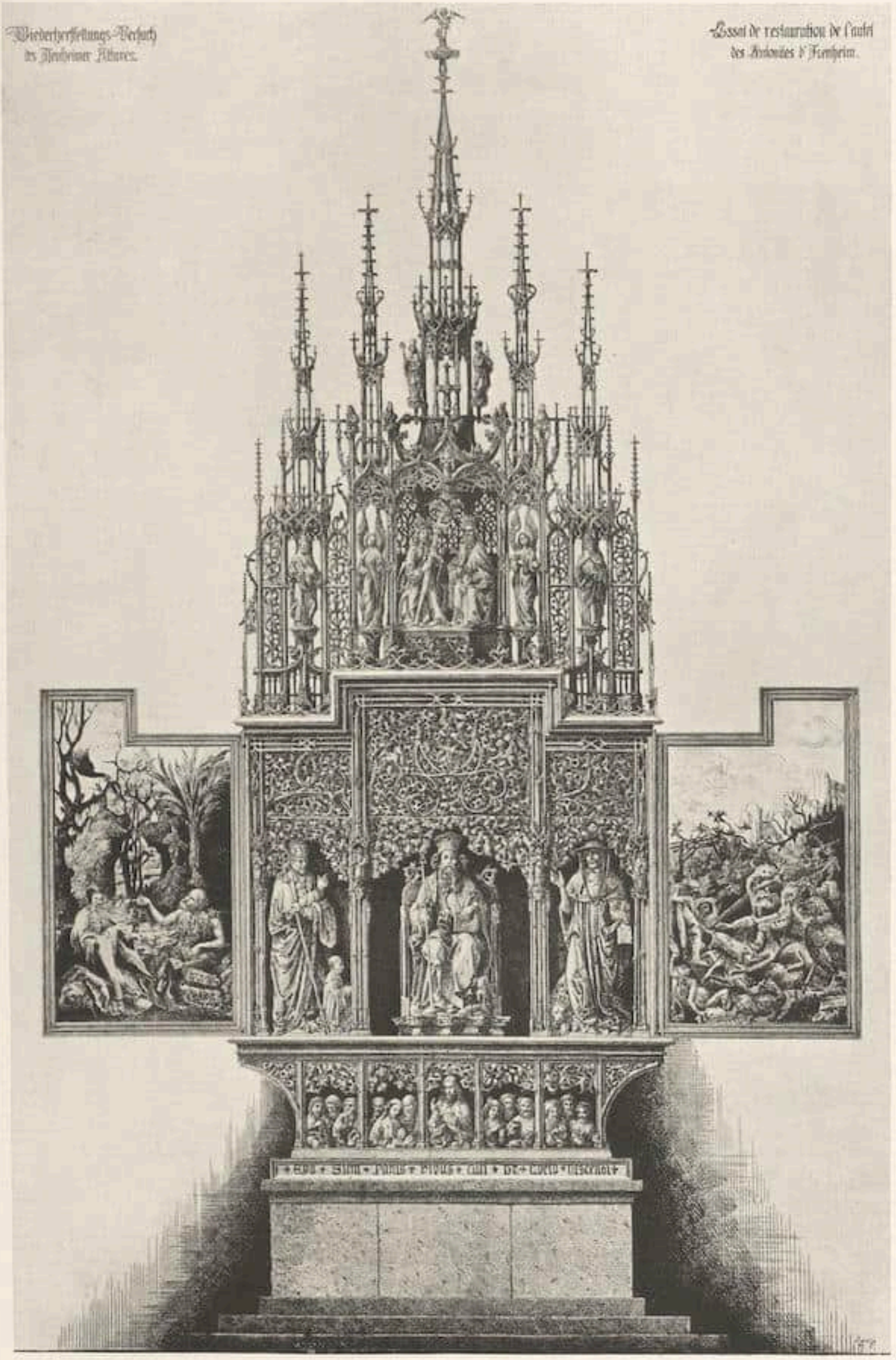


Abb. 2. Rekonstruktion des Isenheimer Altars bei Öffnung aller Flügel
Nach Theophile Klem gezeichnet von G. Ruthmann
Mit Genehmigung der Société Schongauer, Colmar

in zartesten Duft schimmernde Berggipfel bis in letzte Fernen. Darüber öffnet sich noch der Himmel selber und in strahlender Helle erscheint thronend Gottvater von Scharen anbetender Engel umgeben. Auch die lichtblauen Wolken über der Landschaft des Versuchungsbildes haben sich geteilt. Aus prächtiger Aureole sendet Christus dem im Kampf mit den Ungeheuern fast unterliegenden Einsiedler rettende Boten. — Das Einsiedlergespräch klingt aus in den tiefen Frieden der Landschaft; zwischen den Felsen verfolgt das Auge die sanften Windungen des tiefblauen Flusses und steigt mit den steilaufragenden Gipfeln in den duftigen Äther. Schwerlich vermag die Poesie einer Landschaft in stärkerem Maße die Empfindungen des stillen Abschiedsschmerzes auszudrücken als es in der Grablegung geschieht.

Wie sich Erde und Wolken zum Unendlichen weiten, so löst sich auch der geschlossene Raum auf im Unbegrenzten! Über dem glutvollen Himmelschor im Tabernakel des Engelkonzertes öffnet sich die dunkle Tiefe als eine Gloriole heranschwebender Geister. Die Worte der Verkündigung hallen durch die Gewölbebogen zum durchsonnten Kapellenabschluß wie im Lichtglanz der zartschimmernden Taube verklingend. Dem hl. Sebastian erscheinen in der Fensteröffnung über einer morgenduftigen Landschaft Engel, dem Überwinder Krone und Zeichen seines Martyriums vorauftragend. Antonius wird in seinen Betrachtungen durch einen Plagegeist, der eben durch die Scheiben seines Gemaches dringt, gestört.

Wenn dieses geistige Moment hiermit zu einiger Klarheit herausgehoben werden konnte, so würden sich uns die einzelnen Tafeln erst dann in der Vollendung ihres gegenseitigen Zusammenwirkens zeigen, wenn wir die drei Bilderreihen in ihrem ursprünglichen Aufbau betrachten könnten.

Wenn am Namenstag des hl. Antonius beide Flügelpaare geöffnet wurden, sah man in die goldene Pracht des Schreins mit den Skulpturen des Antonius, Hieronymus und Augustinus, flankiert von den Darstellungen aus der Legende des Antonius. Im geöffneten Schrein der Predella erschienen in fünf Gruppen Christus und die zwölf Apostel, gleichsam als Schemel oder Stütze des Ganzen. Die Auszierung des Predellenschreins mit diesem Thema war um jene Zeit sehr beliebt. Beim Hochaltar von Blaubeuren sitzt in der mittleren Gruppe der lehrende Christus mit Johannes und Petrus zur Seite und in den beiden Seitengruppen sind je fünf Apostel. In Breisach ist es die bewegte Gruppe mit den vier disputierenden Evangelisten und ihren Begleitern. Beim Isenheimer Schrein, der wohl auch zeitlich in der Mitte zwischen beiden liegt, ist es in der Idee eine Verbindung von beiden. Der lehrende Christus im Mittelfeld mit dem Symbol seines Herrschertums in der Linken, seitlich je zwei Gruppen mit den erregt verhandelnden Jüngern. Die Aufmerksamkeit jeder Gruppe richtet sich auf ein Buch, das entweder offen oder geschlossen als der Gegenstand ihrer Unterhaltung betont ist — die vier Evangelien. Nur ein Jünger verrät nicht die Teilnahme der übrigen, er löst sich eben mit einem scheelen Blick von seiner Gruppe los, um im Dunkel zu verschwinden.

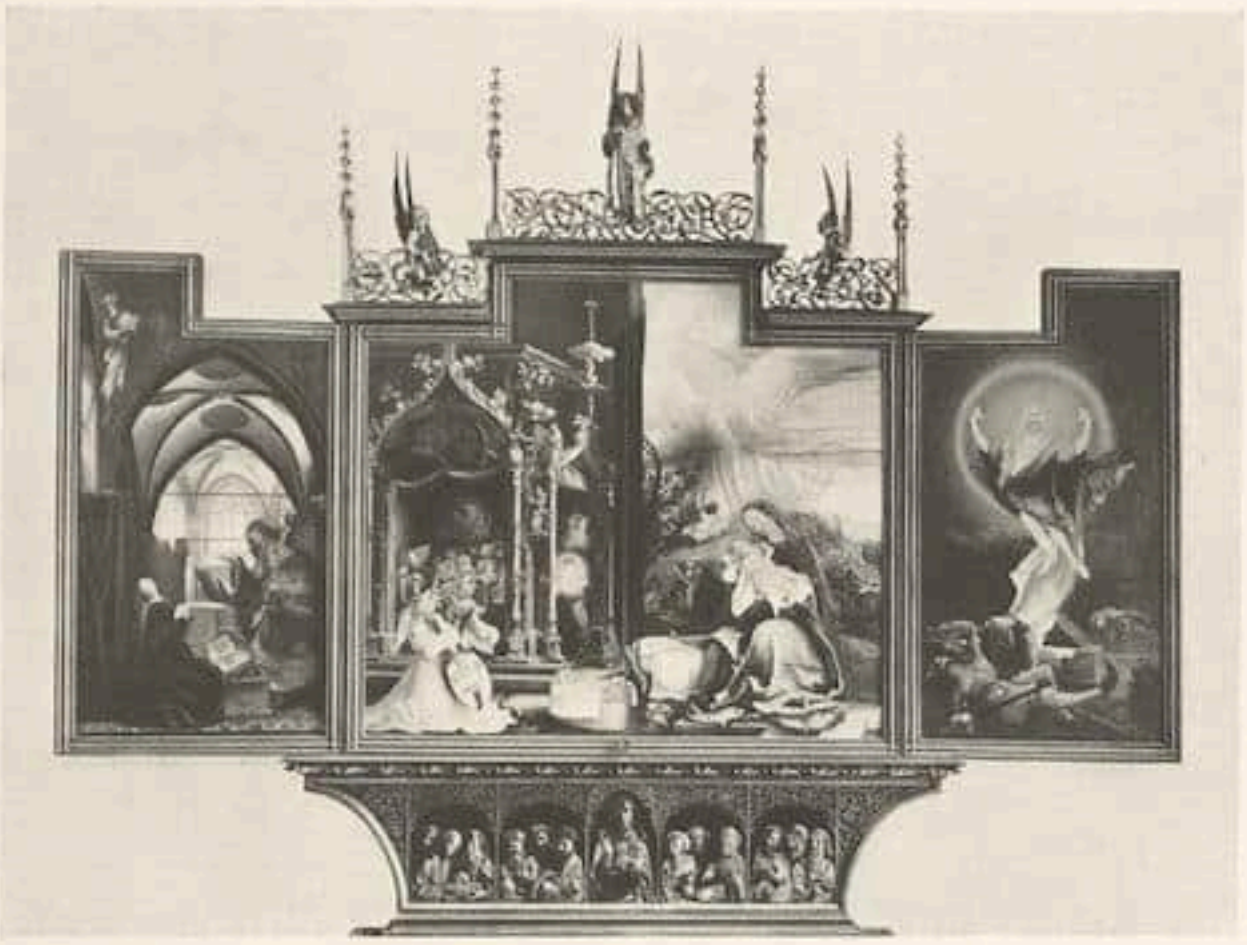


Abb. 3

II. ERHALTUNG UND MALTECHNIK

Wenngleich einige der Gemälde des Altars deutliche Spuren von Verfall zeigen, so ist doch im allgemeinen noch heute die Leuchtkraft und Frische der Farben von seltener Schönheit. Das ist um so bemerkenswerter, als den Gemälden erst seit verhältnismäßig kürzerer Zeit mehr Sorgfalt und sachgemäße Pflege zuteil werden konnte, während die meisten bedeutenden Werke alter Meister seit langem in den Galerien unter viel günstigeren Raumverhältnissen die peinlichste Überwachung erfuhren.

Wie Professor H. A. Schmid, Basel, in seinem großen Grünewald-Werk nachgewiesen hat, befand sich der Altar seit seiner Entstehung um 1510 bis zur französischen Revolution in der Kapelle des Isenheimer Klosters. 1794 wurden die Tafeln und Skulpturen vor der allgemeinen Zerstörung kirchlicher Kunstschätze von einigen Kommissaren gerettet und nach Colmar gebracht. Hier fanden sie bis 1852 provisorisch in einem Bibliothekssaal Aufstellung und kamen dann in die als Museum eingerichtete Kapelle des Klosters Unterlinden.

Wir verdanken die wunderbare Erhaltung der Tafeln, welche durch Jahrhunderte den Einflüssen von Temperatur- und Feuchtigkeitsschwankungen, von Staub, Rauch und zu hellem Sonnenlicht ausgesetzt waren, in erster Linie der vollendeten Malweise. Es vereinigen sich in diesem Begriff die gründliche Kenntnis der vorzüglichsten Farbpigmente und Bindemittel mit der Weisheit der Methode ihrer rein stofflichen Anwendung und genialen Handhabung zur künstlerischen Gestaltung. Wenn es auch nicht gelungen ist, die Methoden des maltechnisch und handwerklich hohen Könnens der Werkstätten angesehener Meister um 1500 über die Jahrhunderte hinweg unvermindert auf unsere Zeit zu bringen, so kann man doch nach den erhaltenen Tafeln in vielen Fällen Schlüsse ziehen auf die Art und Zusammensetzung des Materials; hingegen wird man bei diesen Untersuchungen bezüglich der Tafen des Isen-

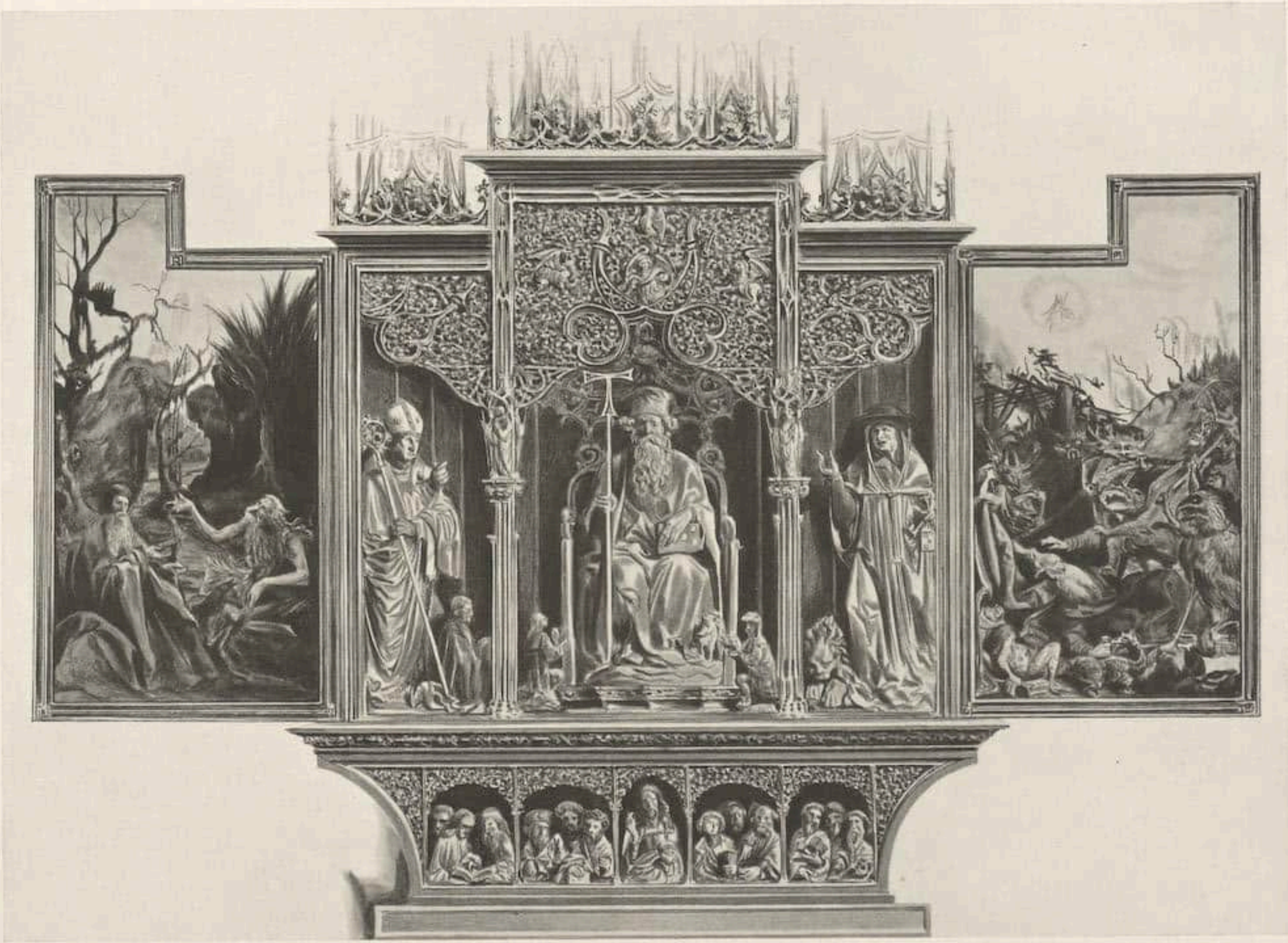


Abb. 4. Rekonstruktion des Isenheimer Altars bei Öffnung aller Flügel von Marc Grunwald

heimes Altars wohl nie zu einem sicheren Resultat kommen. Die auf die mannigfaltigste Weise erzielten Wirkungen lassen auf eine immense Beweglichkeit in der Anwendung der übernommenen Mittel schließen.
Sicher ist, daß für die Haltbarkeit der Tafeln und die Pracht ihrer künstlerischen Wirkungen die Zusammensetzung des festen, feingeschliffenen Malgrundes einerseits und eine mit äußerster Gewandheit durchgeführte Benutzung desselben bei den Übermalungen von größter Wichtigkeit sind. Es scheint im Prinzip dieser Malerei zu liegen, die Farbschichten so dünn wie möglich aufzutragen. Die zarten Schwankungen der Töne, vor allem in den hellen Partien, und ihre Durchsichtigkeit können nicht anders als durch schwache Lasuren entstanden sein. So erscheinen die Farben bis über die mittleren Lagen hinaus aus dem Weiß des Grundes herausgeboren zu sein und diesem ihren leuchtenden Schmelz zu verdanken. Absolut deckende Mischungen sind anscheinend nur in den Tiefen angewandt worden, welche durch das Übereinanderlegen einiger Schichten noch jetzt vielfach sehr durchsichtig wirken. Der Farbe muß eine geringe Deckkraft eigen gewesen sein, weil das Durchwachsen einiger Konturen und Flächen, die später vom Meister während der Arbeit korrigiert wurden, sehr deutlich ist. Bei den gelben Postamenten der goldenen Ziersäulen des Engelkonzertes, die später um einiges nach links herübergerückt sind, erkennen wir heute bestimmt die durchscheinenden alten Konturen. Noch deutlicher zeigt sich das Durchwachsen an den Spitzen der mittleren Finger der linken Hand des Antonius auf dem Versuchsbilde, welche auf den dunklen Grund des Mantels gemalt sind, und noch an anderen Stellen.
Professor H. A. Schmid weist in seinem Werke in sehr beachtlichen Ausführungen auf den Wandel in den Mitteln der künstlerischen Gestaltung bei der zeitlichen Aufeinanderfolge der Tafeln hin. Bei dem Kreuzigungsbilde, als der frühesten Tafel, zeigt sich trotz der souveränen Kraft der Gestaltung teilweise eine weniger gleichmäßige und einheitliche Behandlung und Durchführung einzelner Komplexe. Dagegen ist bei den späteren Tafeln und in vollkommenster Weise bei den Legenden-Tafeln als den spätesten, eine völlige Einheitlichkeit in der Behandlung und Durchführung aller Teile zu beobachten. In gleicher Weise kann man auch in Hinsicht auf die Maltechnik Veränderungen in ganz gleicher Richtung erkennen, und es läßt sich nach den Veränderungserscheinungen bei den Bildern der zweiten Reihe, im Gegensatz zur Kreuzigung, auf die Verwendung anderer Mittel schließen. Auffallend ist z. B. das Verhalten der roten Farbstoffe in den tiefen Lagen im Gewand der Madonna. Schon in dem Farbenauftrag erkennt man die zähere, geschmeidigere Konsistenz der Farbe, während zuerst allgemein ein magerer Farbstoff und ein wässeriges Bindemittel zu erkennen sind. Mehr noch spricht aus den runzligen, teils rissigen Zerstörungserscheinungen, wie sie bei den dunklen Krappfarben späterer Maler beobachtet werden, die Verwendung von Öl. Ähnliche Erscheinungen lassen sich in dem Blau des Madonnenmantels und im Blaugrün des Kleides der Maria der Verkündigung und an anderen Stellen erkennen.
Es ist danach anzunehmen, daß hier das Öl bei den Übermalungen zur Erreichung einer schönen Tiefenwirkung Verwendung gefunden hat, zumal entsprechende Versuche von Zeitgenossen bekannt sind und gerade bei Grüne-

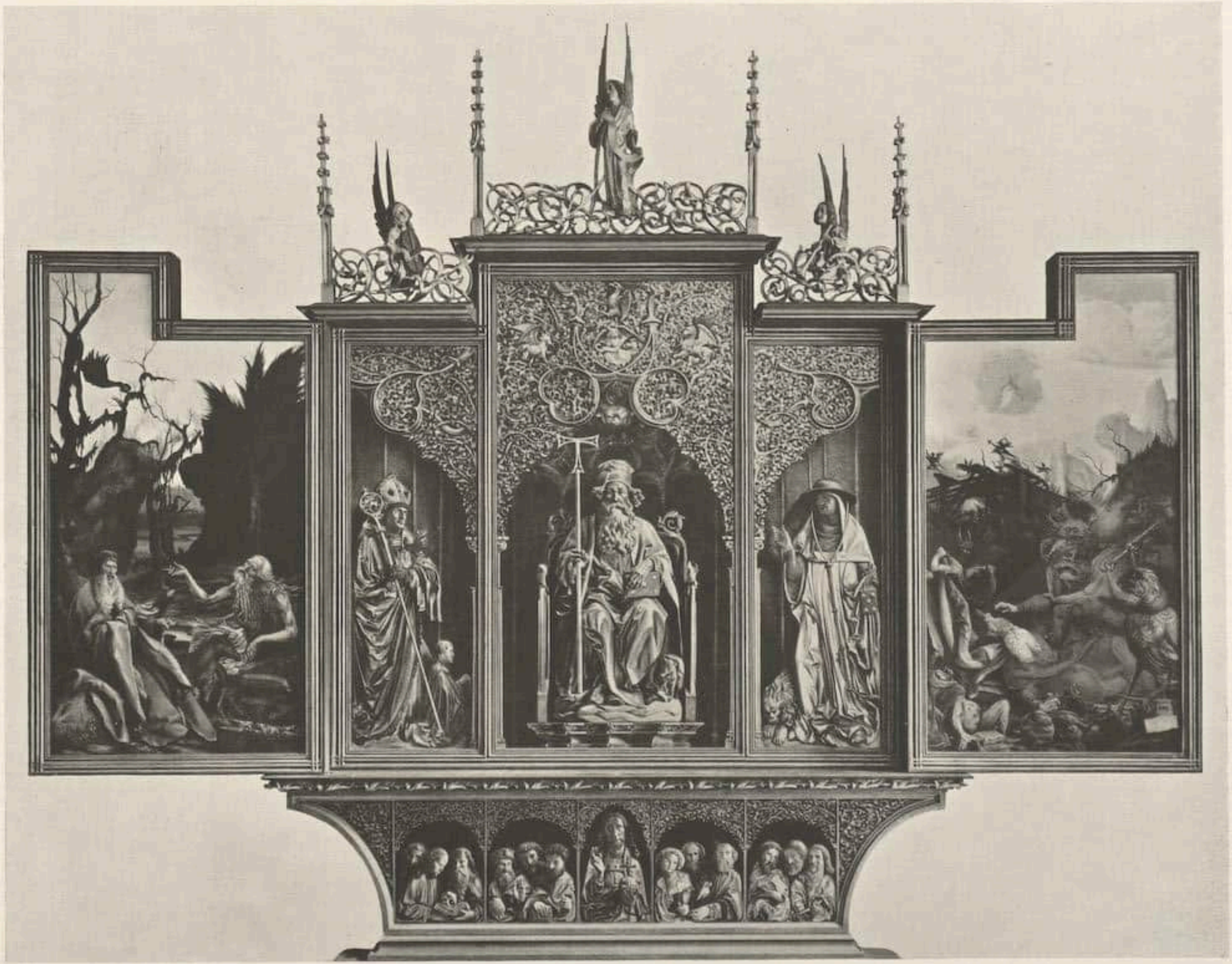


Abb. 5. Kopie des Isenheimer Altars von Marc Grunwald bei Öffnung aller Flügel

wald ein besonderer Eifer, sich die Neuerungen der Zeit auf den verschiedensten Gebieten zugänglich und nützlich zu machen, erkennbar ist. Die höchste Vollendung in der Malweise erreichen dann die beiden Tafeln der Antonius-Legende, in welchen sowohl die Beherrschung der Mittel als auch die überragende Kraft der Gestaltung zur größten Ausgeglichenheit geführt haben.

III. ZUR REKONSTRUKTION

Über die in dem Werk von Professor H. A. Schmid nach gründlichen Messungen durchgeführte Zusammensetzung der Gemälde und Skulpturen des Altars besteht wohl heute kein Zweifel.

Dem Bedürfnis, sich nach den noch vorhandenen Teilen des Mittelschreines eine Vorstellung von dem früheren Zustande desselben zu machen und zugleich ein Bild vom Zusammenklang von Schnitzwerk und gemalten Tafeln zu geben, diente bisher die sehr verbreitete Rekonstruktion aus dem Colmarer Atelier Klem (Abb. 2). Ihre Vorzüge und Schwächen sind nach gründlichen Untersuchungen im Schmidschen Werke eingehend besprochen worden. Ein klares Bild der Zusammenwirkung aller in Colmar erhaltenen Teile ist in der Schmidschen Rekonstruktion aus dem genannten Werke niedergelegt. Es sollte der Zweck dieser Zeilen sein, das bis dahin gewonnene Bild um einige Züge zu ergänzen und Anregungen für einen möglichen Wiederaufbau des Altars zu geben.

Für die Ergänzungen des Schnitzwerkes im Mittelschrein dienten bei der Klemschen Rekonstruktion die in Colmar zusammengestellten Teile als Grundlage. Wie Professor H. A. Schmid auf Grund einer alten Aufnahme festgestellt hat, sind an dem Laubwerk, das den Raum über dem Antonius ausziert, im Jahre 1889 Ergänzungen vorgenommen worden. Als echt anzusehen ist nur das in sich abgeschlossene Stück mit den Symbolen der vier Evangelisten. Ergänzt sind also das darunter im Charakter vollkommen anders behandelte naturalistische Laubwerk mit den Vögeln sowie auch die dem echten Laubwerk sehr täuschend nachgebildete Füllung des M ähnlichen Ausschnittes unter dem Evangelisten Matthäus. Auch ohne den Beweis durch die alte Photographie, welche sich im Colmarer Bezirksarchiv befindet und die Zusammenstellung des Schreines vor der Restauration von 1889 zeigt, hat man beim Betrachten des Klemschen Entwurfes den sicheren Eindruck, daß das Laubwerk unmöglich so weit heruntergehangen haben kann, denn es beengt die Freiheit der wundervollen Erscheinung des Heiligen, zumal ihr diese nach den Seiten hin bis zu den Zierpfeilern im schönsten Maße gegeben ist. Man würde diese Störung auch bei der Aufstellung in Colmar viel stärker empfinden, wenn der Heilige nicht vor der Front des Schreines. sondern tief in der Nische, wie es ursprünglich gewesen sein muß, zu sitzen käme. Dazu würde — bei der gegenwärtigen Aufstellung — der prächtige Baldachin, der sich als Gewölbeabschluß über dem Kopf des Heiligen befunden haben muß, zu gar keiner Wirkung gekommen sein.

Auf irgendeine Weise mußte sich das vorhandene echte Stück Zierwerk nach unten fortgesetzt haben, um sich besser dem architektonischen Gesamtbilde des Schreines einzufügen. Die ursprüngliche Lösung zu finden, ist so schwierig, weil sonst kein Stück Zierwerk, das als Anhalt dienen könnte, vorhanden ist und das allein erhaltene Stück nach unten, also nach der Seite hin, an der es ergänzt werden müßte, in sich vollkommen abgeschlossen ist. Würden die

fehlenden Teile gewaltsam von den vorhandenen abgeschnitten worden sein, so ließen sich aus der Linienführung im vorhandenen Schnitzwerk Schlüsse für die Ergänzungen ziehen. Es erscheint nach diesem Umstand wohl als möglich, daß das Schnitzwerk sich nicht in derselben Weise fortgesetzt hat, sondern eher durch eine fester gegliederte, maßwerkähnliche Verzierung weitergeführt wurde (Abb. 4). Dieser Gedanke findet seine Unterstützung in der Beobachtung, daß in der vorhandenen echten Schnitzerei die Formen des lockeren Blattwerkes aus den fester geführten Linien herauswachsen, welche von dem starren M des mittleren Ausschnittes ausgehen. Offenbar lag es also in der Absicht der Dekoration, von einem festen, architektonisch gegliederten Ausschnitt über der Figur des Heiligen zu dem leichten, lockeren Blattwerk nach außen überzuleiten. Es besteht außerdem aber noch die Möglichkeit, daß der feste M-Ausschnitt allein beabsichtigt war, um dem Maßwerk des ihm angeschlossenen Baldachins, der vom M aus schräg nach hinten über dem Kopf des Heiligen hing, einen architektonischen Stützpunkt zu geben, eine Angliederung zu schaffen, um das im übrigen ein Stück Blattwerk, links und rechts zu den beiden Mittelpfeilern hin verlaufend, angebracht war. Dieser Versuch ist bei der Darstellung des Schreines auf Abb. 5 durchgeführt worden.

In den beiden Fällen kann die Dekoration an den Seiten durch zwei gewundene Säulen, wie sie bei der Rekonstruktion Schmid erwähnt sind, gestützt worden sein. Die Frage der Auszier des Schreines wird jedoch klarer, wenn die soeben am Mittelfeld angestellten Beobachtungen ihre Anwendung bei der Dekoration der Seitenfelder finden sollen. In der Anordnung und Gestaltung haben die beiden Heiligen Augustinus und Hieronymus durchaus eine nach außen weichende Tendenz. Der Schwerpunkt ihrer Massen liegt auf beiden Seiten nicht in der Mitte, sondern ist stark bis an die Außenwand des Schreines hin verschoben, wie auch der ganze Rhythmus der Linien dieselbe Bewegung ausdrückt.

Abgesehen davon, daß auch hier bei der Rekonstruktion »Klem« das Laubwerk der Dekoration die Köpfe der Heiligen viel zu sehr einengt und sie noch weit mehr überschneiden würde, wenn nach diesem Plan die Rekonstruktion verwirklicht werden sollte, so kann auch aus den vorher erwähnten Gesichtspunkten die Dekoration der Seitenfelder nicht wie in der Mitte in einem ganzen Bogen auslaufen. Es bleibt auch an den Außenseiten der Felder kein Platz mehr für eine Säule oder einen Pfeiler, um den Außenbogen der Dekoration zu stützen, denn die beiden Heiligen füllen den Platz bis zu dem Rahmen, der den Schrein abschließt, vollkommen aus. Da nun die Seitenfelder zusammen die Breite des Mittelfeldes haben, so kann auch aus diesem Grunde angenommen werden, daß die Dekoration an den Seiten in je einen halben Bcgen auslief, welche wie die beiden Hälften des mittleren Bogens von den Pfeilern aus nach innen, jetzt nach außen, hochgeführt waren. Es würde auf diese Weise am ehesten der Linien- und Raumwirkung der Skulpturen, wie einer großen Gesamtwirkung des Schreines entsprochen sein.

Wenn man jetzt in der Gesamtwirkung nach Abb. 4 und 5 den Zusammenklang von Schrein und gemalten Tafeln beobachtet, so scheint der erstere nicht mehr fest in sich abgeschlossen zu sein, sondern die geöffneten Halbbogen der Seitenfelder leiten den Blick in organischer Verbindung hinüber zu den beiden Gemälden der Antonius-Legenden und der Rhythmus des Schreines scheint sich auch in der Komposition der Gemälde noch fortzusetzen.

Die beiden Scheingewölbe, die in Colmar über den Seitenheiligen angebracht sind, lassen ihrer Größe und Gestalt nach erkennen, daß sie nicht horizontal über den Heiligen angebracht waren. Sie sind in der Breitenausdehnung größer als der Raum, der ihnen für die horizontale Lage zur Verfügung stand; dazu drückte sich in den Formen der kleinen Gewölbespitzen vor allem bei dem linken Scheingewölbe (hl. Augustinus), durchaus das schräg hängende Prinzip aus. Sie werden ursprünglich an den beiden Pfeilern etwa in der Höhe des noch erhaltenen Zierwerkes befestigt gewesen sein und schräg nach oben bis zur Höhe des M-Ausschnittes gestiegen sein.
Ihre einfachere Ausgestaltung läßt darauf schließen, daß sie hinter dem Schnitzwerk weniger sichtbar waren und darum nicht die Bedeutung des Baldachins über dem hl. Antonius hatten.

Die vorliegenden Gedanken sind dem Verfasser erwachsen bei dem Kopieren sämtlicher Gemälde des Isenheimer Altars in den Jahren 1925, 1926, 1927 in Colmar, wodurch ihm ein sehr eingehendes Studium des großen Werkes bis in alle Einzelheiten hinein ermöglicht wurde.
Auch hier sei Denjenigen gedankt, welche an dieser Arbeit freundlichen Anteil genommen und sie durch Beratung gefördert haben, nämlich Herrn Prof. Dr. H. A. Schmid, Basel, Herrn Konservator Jean Jacques Walz, Colmar sowie den Mitgliedern des Komitees der »Schongauer-Gesellschaft« in Colmar.

Vincent van Gogh — Pietà nach Delacroix
Ausgestellt in der Kestner-Gesellschaft, Hannover

EINE NEUE DEUTUNG DES ISENHEIMER ALTARES

Aus der Fülle von Deutungsversuchen, die der Isenheimer Altar hervorgerufen hat, war die eine Frage schließlich einstimmig bejaht worden: daß dieser größten Schöpfung deutscher Malerei ein zentraler Gedanke zugrunde liege. Daß die dramatische Bühne dieses größten aller Wandelaltäre, aus höchster Leidenschaft, Farbe und Licht geboren, sich um den Drehpunkt einer schöpferischen Idee bewege: Die Erlösung der Menschheit. Da dieser Erlösungsaltar bestimmt war für einen Ort tiefsten menschlichen Elendes, für das Seuchenhospital des Isenheimer Antoniterklosters, war die Angliederung der Seuchenpatrone aus der Ordensgeschichte: St. Antonius und St. Sebastian lokal bedingt. Eine Dreigliederung des Altares ergab sich aus der zweifachen Öffnungsmöglichkeit. Der geschlossene Altar zeigte das Golgathabild in der Mitte, unten die Predella der Beweinung Christi, auf Seitenflügeln links und rechts die Heiligen Antonius und Sebastian. Die beiden heiligen Helfer von dem Erdenleid, das die Kranken des Spitalklosters belastete, flankierten den Welterlösertod Christi. Einmal geöffnet ergab sich eine nicht leicht unter einem Gedanken erfaßbare Bilderreihe: als Mitte die als Weihnachtsbild bekannte viel umrätselte Zweiheit aus Engelkonzert und Maria mit dem Christkind, dazu als linker Flügel die Verkündigung, als rechter Christi Auferstehung; als Predella unten wieder die Beweinung. Zum zweiten Male geöffnet zeigt der Mittelschrein plastisches Bildwerk: den tronenden St. Antonius mit St. Hieronimus und Augustinus, knieend den Stifter der Plastik und opfernde Bauern. Die Plastik der geöffneten Predella zeigt Christus mit seinen Jüngern. Flankiert wird diese Plastik von zwei gemalten Flügeln: links die Eremiten Paulus und Antonius, rechts die Versuchung des Antonius.

Für dieses technisch dreigeteilte Altarwerk war die liturgische Zweckbestimmung seines Aufbaues zu finden, das einzelne Bild und der Zusammenschluß in drei Gruppen zu erklären, schließlich das geistige Motiv des ganzen Werkes aufzudecken. Ein Letztes wäre es dann, den liturgischen Aufbau mit der künstlerischen Formung als eine große Einheit zu erkennen, mit anderen Worten, den geistlichen Inspirator und den ausführenden Künstler zusammenwachsen zu sehen.

Eine prinzipielle Frage von entscheidender Bedeutung ist diese: Ist der Isenheimer Altar mariologisch oder christologisch zu deuten? Diente er der Verherrlichung der Maria oder Christus? Als eine Verherrlichung Mariens hat der letzte entscheidende Ausdeuter H. Feurstein den Isenheimer Altar erkannt. (Beitrag zur Geschichte der deutschen Kunst, Augsburg 1924.) Im Gegensatz zu früheren Erklärern, die aus einer bunten Vielheit von Textstellen schöpften, konnte Feurstein eine literarische Quelle aufdecken, die Meister Mathias gelesen hat und aus der seine Idee des Isenheimer Altares herauswuchs. Die „Offenbarungen der heiligen Brigitta von Schweden" waren 1502 in deutscher Übersetzung bei Koberger in Nürnberg erschienen. Das Aufsehenerregende und die Geister der Zeit aufrüttelnde dieses Hohenliedes von der Maria als gehorsames Werkzeug des göttlichen Ratschlusses der Erlösung lag nicht zuletzt in der zeitgemäßen Lobpreisung Mariens als Schützerin der bedrohten Kirche. In einer Zeit, da die innere und äußere Entfernung der katholischen Kirche vom reinen Evangelium, da die drückende Verweltlichung und Entsittlichung des Klerus alle Gemüter tief erregte. Daran kann kein Zweifel mehr bestehen, daß die mariologischen Visionen der Brigitta bis in faszinierende Einzelheiten vom Meister Mathias im Isenheimer Altar — und in der Stuppacher Maria — versinnbildlicht wurden.

Ausgehend von jenem rätselhaften Tympanon über der Türe des Tempelchens im Engelkonzert erklärt Feurstein den Sinn jedes einzelnen Bildes und den Zusammenschluß der Bildfolgen zur höheren Einheit an der Hand des Brigittenbuches von 1502. Feurstein deutet das Tympanonrelief als Abraham, der die ihm erteilte Marienverheißung auf seinen Sohn Isaak überträgt. Die Bildfolge des Isenheimer Altares ist die Abwandlung der Marienverherrlichung, Mariens Gang durch die Jahrtausende der Heilsgeschichte.

Bei dieser ausschließlich mariologischen Deutung Feursteins fehlt aber der logisch zu erwartende Abschluß: die Marienkrönung. Schon hier zeigt sich, daß die ausschließlich mariologische Tendenz nicht in der Absicht des Schöpfers des Isenheimer Altares gelegen hat, so sehr er im einzelnen im Banne der Brigittenoffenbarung gestanden hat, als er seit etwa 1506 am Isenheimer Altar arbeitete. Auch die von Feurstein gefundene Einteilung des Altares in Passionsthema — Festthema — Kirchen und Ordensheilige kann nicht befriedigen, weil sie unliturgisch ist.

Das große und entscheidende Verdienst Feur-

Französische Boiserien um 1730

Aus der Ausstellung bei Flatow & Priemer, Berlin

steins, des Kunsthistorikers, wird jetzt durch einen mit künstlerischer Einfühlung begabten Theologen vertieft. An abgelegener Stelle in „Archiv für christliche Kunst des Rottenburger Diözesanvereins 1926" hat Stadtpfarrer R. Weser in Ulm-Söflingen „Zur Ikonographie des Isenheimer Altares" unser Wissen um die geistigen Quellen des Meisters Mathias überraschend vermehrt. Die Arbeit ist als Broschüre vom Verfasser als Selbstverleger zu beziehen[1].

Schon die breitere Quelle, auf die Weser sich stützt, hat den Vorzug vor nur einer, zumal wenn aus der breiteren Quelle der größere und überzeugendere Grundgedanke des Isenheimer Altares sich ankündigt. Weser stützt sich auf Liturgie und Predigt, er hätte hinzufügen können: auf die geistlichen Spiele, um die im Volksbewußtsein lebendige Quelle für den Maler aufzufinden.

Als bestrickende Einführung bringt Weser den Nachweis von der dreifachen Gotteswohnung auf dem Stuppacher Marienbild: Maria selbst, der Bienenkorb und der Straßburger Dom. Dies gelingt durch die dem Mittelalter wohlbekannte Erzählung des Caesarius von Haisterbach von der Hostie im Bienenkorb. Das Stuppacher Bild, von Feurstein überzeugend als in Tauberbischofsheim entstanden nachgewiesen, gewinnt eine vertiefte Bedeutung.

Dann geht der Verfasser zum Hauptthema über, dem Nachweis, daß nicht mariologisch, sondern christologisch das Erlösungswerk durch Christus das Losungswort für den Isenheimer Altar ist. Der dreiteilige Altaraufbau entspricht den drei Jahresfestkreisen der katholischen Lithurgie: Weihnachtsfestkreis, Osterfestkreis, Pfingstfestkreis. Entsprechend erscheint das Kompositionsmotiv der Erlösung in drei Teilen: I. Der Erlöser (Verkündigung, Erwartung, Verwirklichung und Vollendung des Erlösungsratschlusses). II. Die Erlösungstat (Golgatha). III. Die Erlösten (Einzug der Erlösten in den Himmel auf dem Weihnachtsbild und der Altar nach der zweiten Öffnung). Das Tympanonrelief deutet Weser ganz neu als Ratschluß der Erlösung. Christus, bereit zu der Erlösungstat, erbittet den Segen Gottvaters. Mit der Bereitwilligkeit Mariens zum Erlösungswerk wird in der Verkündigung der göttliche Ratschluß irdische Erscheinung. Es folgt die „Erwartung des Erlösers" in dem sogenannten Engelskonzert. Die Propheten des alten Bundes, die Engelscharen und an ihrer Spitze die Königin der Engel und Miterlöserin: Maria, alle in seligster Erwartung des Erlösers. Maria kniet mit ihrer holdseligen Bürde, sie selbst ein Tempel Gottes, auf der Schwelle des alten Bundes. Der Vorhang ist zurückgeschlagen und läßt die nächste Szene des Dramas sehen: Erscheinung des Erlösers auf Erden, Christus im Schoße der glücklichsten Mutter.

Der einheitliche durchlaufende Plattenboden (gemeinsame Grundlage des Alten und Neuen Testamentes!) verbindet Engelkonzert und Marienbild, auch der zentrale Feigenbaum (Symbol des Kreuzes!) schließt beide Hälften des Mittelbildes zur Einheit zusammen, so sehr die räumliche Anordnung auseinanderstrebt: die architektonische Gebundenheit des Engelkonzerts gegenüber dem Freilichtbild der Maria in heller Weihnachtsnacht. Über das Gefäß der Reinheit Mariens auf der Tempelstufe geht die andere visionäre Verbindung zwischen der Maria in Erwartung und der glücklichen Mutter. Von einer Geburtsszene ist nicht mehr die Rede. Alle diese Attribute der Wochenstube haben nur den einen Zweck, die Erniedrigung des Gottessohnes in menschliche Knechtsgestalt sinnfällig zu machen als notwendige Voraussetzung der Erlösungstat. Deshalb ist es auch nicht mariologisch der beschlossene Garten (der gar nicht da ist!), nicht die Rose als Symbol Mariens. Es ist die durch Christi Erscheinen überwundene Mauer zwischen Himmel und Erde, die Rose ist das Symbol des dreieinigen Gottes. Wasser und Kirchenbau im Hintergrunde sind Christi, nicht Mariens Symbole. Der Gott in seiner menschlichen Erniedrigung ist im Isenheimer Weihnachtsbild dargestellt, und die aus seiner Geburt folgende Fülle der Gnaden ist symbolisch angedeutet! Bis zu dem Einzug der Erlösten oben als feierliche Prozession zu Gottes Thron. Ganz gewiß aber sind daneben auf die verehrungswürdige Mutter des Herrn vom Künstler im Sinne des breiten Volksempfindens alle holdseligen Gefühle ausgegossen, wie sie die Visionen der heiligen Brigitta schildert.

An das Bild der Erniedrigung des Gottessohnes schließt sich sofort in großer Antithese an die Auferstehung, die Knechtsgestalt löst sich aus Grab und Tod als Sieger über die Hölle in wunderbarer Gnadennacht zur aufstrahlenden Gottesgestalt. In einer ungeheuren Kurve geht die Dramatik der vier Bilder dieser Blickreihe vom Himmel durch die Erde zum Himmel. Schließen wir die Flügel, so hängt in grauenvoller Verfinsterung des Tages die Erlösungstat als eine ungeheure Anklage in die

[1] R. Wieser, Zur Ikonographie des Isenheimer Altars. Ulm-Söflingen. Selbstverlag des Verfassers.

sündige Welt: Das Golgathabild. Die tiefste, mystische Versenkung einer uns fremden vergotteten Welt hat dem Augenblick des „Es ist vollbracht" zerschmetternden Ausdruck gegeben. Die Seele des Beschauers taumelt „in Furcht verzückt". Lesen wir im Frankfurter Passionsspiel, wie dies zermarterte Fleisch auf den Kreuzesstamm „gespannt" wurde, wie seine Glieder zu übernatürlicher Länge „zerdehnt" wurden, wie „seine Schönheit gar vergangen ist", wie eines, den „Gott selber geschlagen haben", so ahnen wir, wie ein Gewaltiger alle Kräfte seiner Zeit zu einem monumentalen Ausdruck geformt hat.

Auch zur Ausdeutung dieses Bildes deckt Weser manche neue Beziehung auf.

Den Abschluß des Erlösungsdramas erkennt Weser bei ganz geöffnetem Altar in der von ihm als „Die Erlösten" überschriebenen Bildreihe. Hier vermögen wir seinen Ausführungen nur unter Vorbehalt zu folgen. Christus mit seinen Jüngern dürften als Richter des Weltgerichtes richtig erkannt sein. Die Schnitzfiguren des Mittelschreins und die zwei Flügelbilder sind als Dokumente der speziellen Ordensgeschichte zu eindeutig, als daß man sie in den willkürlichen Zusammenhang mit den „Erlösten" bringen könnte. Die Erlösten sahen wir auch bereits oben im Weihnachtsbild klar ausgedrückt.

Im übrigen kommt nächst H. Feurstein den Ausführungen Wesers die größte Bedeutung zu für die Erklärung des Isenheimer Altarwerkes.

Dr. Zülch

Karl Blechen — Die Burg Falkenstein im Selketal. 1883. 23×33 cm

Aus der am 8.—10. November stattfindenden Versteigerung der Sammlung C. Brose, Berlin bei Hollstein & Puppel, Berlin

RUNDSCHAU

DIE „GELBSUCHT" IM LOUVRE

In den Fachzeitschriften ist in den letzten Monaten so oft die Frage der Restaurierung alter Meister diskutiert worden, daß dieser Beitrag seine Existenzberechtigung nicht erst zu belegen braucht. Hieß damals die Frage allgemein, ob und bis zu welchem Grade es zulässig sei, Gemälde alter Meister mit den Mitteln einer neuzeitlichen Chemie der Restaurierung zu unterziehen, so stellt nunmehr der Louvre das Problem zur Diskussion, ob es im Interesse der Konservierung überkommener Kunstschätze statthaft sei, die Meisterwerke der Museen und insonderheit dieses Museums einfach unter einem Jahrhunderte alten trüben Firnis bestehen zu lassen, ohne daß sich irgendeine Hand zur Erhaltung dieser Bilder rührt.

Den Franzosen, deren liebenswerteste Seite vielleicht der ererbte Konservativismus ist, der auch heute noch das Bild ihrer gesellschaftlichen Formen, aber auch ihrer städtebaulichen Großzügigkeit bestimmt, darf zum Trost gesagt werden, daß diese „maladie jaune" — wie ich sie nennen möchte — noch keine akute Gefahr darstellt. Immerhin gibt es Meisterwerke des Louvre, genannt sei in erster Linie die „Felsgrottenmadonna" Lionardos, die unter der trüben, Jahrhunderte alten Firnisschicht schon jetzt einen Zersetzungsprozeß erlebt, der die Existenz dieses Bildes ernstlich gefährdet. Wo aber ist die Feuerglut der Farben Rembrandts geblieben, die ausnahmslos stumpf und gelb erscheinen, so gelb, daß kein strahlendes Rot mehr zum Auge des Betrachters durchdringt! Wie soll man im Louvre den alten Tizian noch studieren können, dessen glühendes Kolorit hier in einer einförmigen braungelben Sauce ertränkt ist. Diese Bilder sehen aus wie schlechte Dreifarbendrucke. Der alte Tizian aber, der mit den Augen die Sonne Venedigs trank, liegt unter der alten und noch älteren Firnisschicht der Jahrhunderte begraben.

Dies nämlich ist der Punkt, der hoffnungsfreudig stimmt — wenigstens bis zu einem gewissen Grade. Man sieht es diesen Bildern an, was man z. B. von vielen Gemälden in italienischen und deutschen Galerien gleicherweise nicht behaupten kann (eklatantes Beispiel u. a. die „Sixtina"), daß sie vor dem Zugriff der Restauratoren und malender Galerieinspektoren verschont geblieben sind. Man hat nie den alten Firnis heruntergenommen und ist der originalen Epidermis auf den Leib gerückt. Dafür hat man über den alten Firnis neue Schichten gelegt, die vielleicht für kurze Zeit den Glanz der Bilder erneuern konnten, die aber auf die Dauer durch den Einfluß von Temperatur und Staub die Trübung nur verdoppelt haben. Trügt mich mein Auge nicht, glaube ich feststellen zu können, daß diese Firnisschichten unter sich wohl zu einer metallisch festen Masse verschmolzen sind, daß aber die originale malerische Struktur dieser Bilder kaum noch einen Zusammenhalt mit diesem Panzermantel in Gelb besitzt, der seit Jahrhunderten die Malerei von jeder Luftzufuhr abschneidet, sie vielmehr dem inneren Verdorrungsprozeß überantwortet hat. Dies scheint mir vor allem die große Gefahr, die keine Versäumnis mehr rechtfertigt. Noch zehn und zwanzig Jahre diesem Zustand zuschauen, ohne daß ein Eingriff der „Ärzte" erfolgt, heißt Kulturwerte einem unvermeidlichen Untergang opfern. Diese „maladie jaune" im Louvre muß bekämpft werden, ehe es zu spät ist. Es gibt in Europa erfahrene Restauratoren die Menge, Spezialisten jeden Genres, die die Erfahrung jahrzehntelanger Arbeit besitzen und leicht für eine solche Aufgabe zu gewinnen wären. Es sind Hunderte von Bildern, die die ärztliche Behandlung dringend nötig haben (viele über die hier erwähnten Beispiele hinaus), man sollte keinen Augenblick mehr versäumen.

Würden wir aber eines Tages diese Wiedergeburt der alten Meister erleben und ihre Werke wieder so vor uns sehen wie etwa die Schützenstücke von Frans Hals in Haarlem, die ein Schulbeispiel für technische Könnerschaft auf diesem Gebiete sind, welche Fülle von malerischer Pracht wäre den modernen Augen zurückgewonnen; wie würde man sich dieser neugeweckten Farbenglut der Tizian und Rembrandt — von anderen zu schweigen — beugen und jenem schönen, durch Ehrfurcht bestimmten konservativen Geist Frankreichs danken, der uns die Werke großer Meister auch unter dem Firnis der Jahrhunderte rein erhielt, um sie der Menschheit in diesen Tagen mit der Jugendfrische ihrer ursprünglichen Pracht zurückzugeben.

Diese Zeilen sind aus einem Wunsch heraus geschrieben, nur der Kunst zu dienen; denn der Louvre ist eine Angelegenheit der Welt. Sein Reichtum ist unermeßlich. Für die Kunstfreunde aus fünf Erdteilen ist er Mekka und Medina in eins. Seine Weiten sind unerhört, und die Fülle seiner Schätze ist märchenhaft. Die großzügige „Ungeordnetheit" seiner Galerien ist sogar Balsam für jeden künstlerischen

A. Renoir Dame mit dem Möwenhütchen, 1872
Aus der Renoir-Ausstellung der Galerie Flechtheim, Berlin / Sammlung Frau Thea Sternheim, Berlin

Menschen, für den auch ein Museum nicht Angelegenheit der Wissenschaft, sondern des künstlerischen Erlebens ist, ein Museum, durch das man tagelang wie durch den Garten „Eden" wandelt, in dem der Reichtum schlechthin überwältigt. Ein wahrhaft königliches Erbe, das von der Geschichte und dem Glanz dieses Landes, dieser von allen künstlerischen Menschen dreimal geliebten Stadt Paris zeugt. Rühren wir daher an eine sichtbare Wunde, so deshalb, weil die Besserung leicht ist und uns neue Offenbarungen der Kunst ohne große Mittel verheißen könnte. Dies ist der Sinn dieser Zeilen: Der „maladie jaune" sollten Ärzte aus allen Ländern zu Hilfe kommen. Die Lionardo, Tizian, Rembrandt rufen: Rettet uns vor dem Untergang.

Biermann

AUSSTELLUNG VON NEUERWERBUNGEN DES KAISER-FRIEDRICH-MUSEUMS

Seitdem die letzte Ausstellung von Neuerwerbungen besprochen wurde (Cicerone 1928, Heft 1, S. 29), ist noch kein Jahr vergangen,

die Zahl der erworbenen Gemälde aber wieder um etwa zwanzig gewachsen. Darunter befinden sich importante Werke, die das Profil der Gemäldegalerie, deren Erwerbungspolitik in letzter Zeit auf die holländischen und flämischen Malerschulen besonders gerichtet war, nach allen Richtungen abrunden helfen. Unter den jüngsten Erwerbungen nehmen die deutschen und französischen Werke einen nicht zu unterschätzenden Raum ein, wenn auch die niederländischen Künstler etwa die Hälfte beitragen. Im folgenden geben wir wiederum eine katalogartige Übersicht:

Mair von Landshut, Kreuzigung, eines der wenigen Gemälde, die dem hauptsächlich als Kupferstecher bekannten Meister mit einiger Sicherheit zugeschrieben werden können. Vor leuchtend blauem Hintergrund eine dekorativ vielfigurige Darstellung, bei der Rot und Gold als Lokalfarben vorherrschen. Vielleicht ein Teil jenes Altars, der 1514 in der alten Kapelle zu Landshut errichtet wurde und jetzt verschollen ist. (Vgl. Nagler, Monogrammisten I, 987.)

Adam Elsheimer, Heilige Familie mit Engeln, die einen Reigen ausführen. Kompositionell und koloristisch sehr ansprechendes Werk aus seiner italienischen Zeit. Nahe verwandt der Taufe Christi in London, Nationalgalerie (Abb. in den Illustrations to the catalogue, vol. II., S. 50).

Georg des Marées, Bildnis des Johann Maximilian IV., Grafen Emanuel von Preysing-Hohenaschau (gest. 1764), stehend, in weißem, rotgefüttertem Seidenrock mit Stikkerei und Spitze und roten Hosen, repräsentatives Hauptwerk des Meisters, das früher im Besitz des Kaisers war. Nr. 659 der Darmstädter Ausstellung, Deutsches Barock und Rokoko 1914. Abb. im Katalog von Biermann.

Georg David Matthieu (Sohn des Berliner Miniatur- und Hofmalers David Matthieu und dessen erster Gemahlin Dorothea geb. Lisiewska, die nicht identisch mit Anna Dorothea, spätere Therbusch ist. Nach ihrem frühen Tod war deren Schwester Anna Rosina Lisiewska, spätere de Gask, seine zweite Frau. Letztere war also die Stiefmutter unseres Malers G. D. Matthieu, nicht dessen Gattin, wie anderen Orts fälschlich zu lesen war), Bildnisse des Kammerrats J. U. Giese und seiner Frau. Zwei für die norddeutsche Porträtkunst des 18. Jahrhunderts höchst charakteristische Werke.

Girolamo Muziano (?), Landschaft mit dem heiligen Hieronymus, in der Landschaftsdarstellung durch den Übergang von Braun und Grün zu tiefem Blau des Hintergrundes ein typisches Werk der römischen Landschaftskunst des späten 16. Jahrhunderts, ein Vorbild für die flämische Landschaftsmalerei dieser Zeit.

Pieter Schoubruck, Landschaft mit einer Kriegsszene vor einer Burg, mit zahlreichen kleinen Figuren in der Art des Gillis van Coninxloo, dessen Schüler er war.

Jacob Jordaens, Christus und die drei Marien, ein Frühwerk mit vielen Anklängen an Rubens; vgl. darüber Ludwig Burchard im „Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen" 1928, Heft 4.

Jan Siberechts, Landstraße mit Reitern und Herde in einem Flußtal. Die lichte gedämpfte Farbengebung — die an Landschaften des Aelbert Cuyp erinnert — liegt noch vor seinen bekannten, kontrastreichen Darstellungen, bei denen die Lokalfarben aus dem tiefdunklen Grün der Vegetation herausleuchten.

Gerard Dou, Äpfelschälende Frau. Bezeichnetes Werk des Meisters, dessen Provenienz sich bis ins 17. Jahrhundert zurückverfolgen läßt. Erworben auf der Auktion Huldschinsky bei Cassirer-Helbing.

Salomon de Bray, Bildnis einer Nonne, voll signiert und 1622 datiert. Ein der Signatur wegen wichtiges Werk des Meisters, dessen Arbeiten selten vorkommen und von dem sogar noch ein zweites Gemälde, eine Landschaft mit mythologischer Staffage erworben werden konnte.

Jacob Esselens, Uferlandschaft mit angelndem Paar, italianisierend, qualitätvolles Werk des als Zeichner geschätzten Künstlers.

Esaias Boursse, Holländische Stube mit nähender Frau, ein an Pieter de Hooch erinnerndes Interieur von schwerer brauner Farbe im Ton und breitem Vortrag.

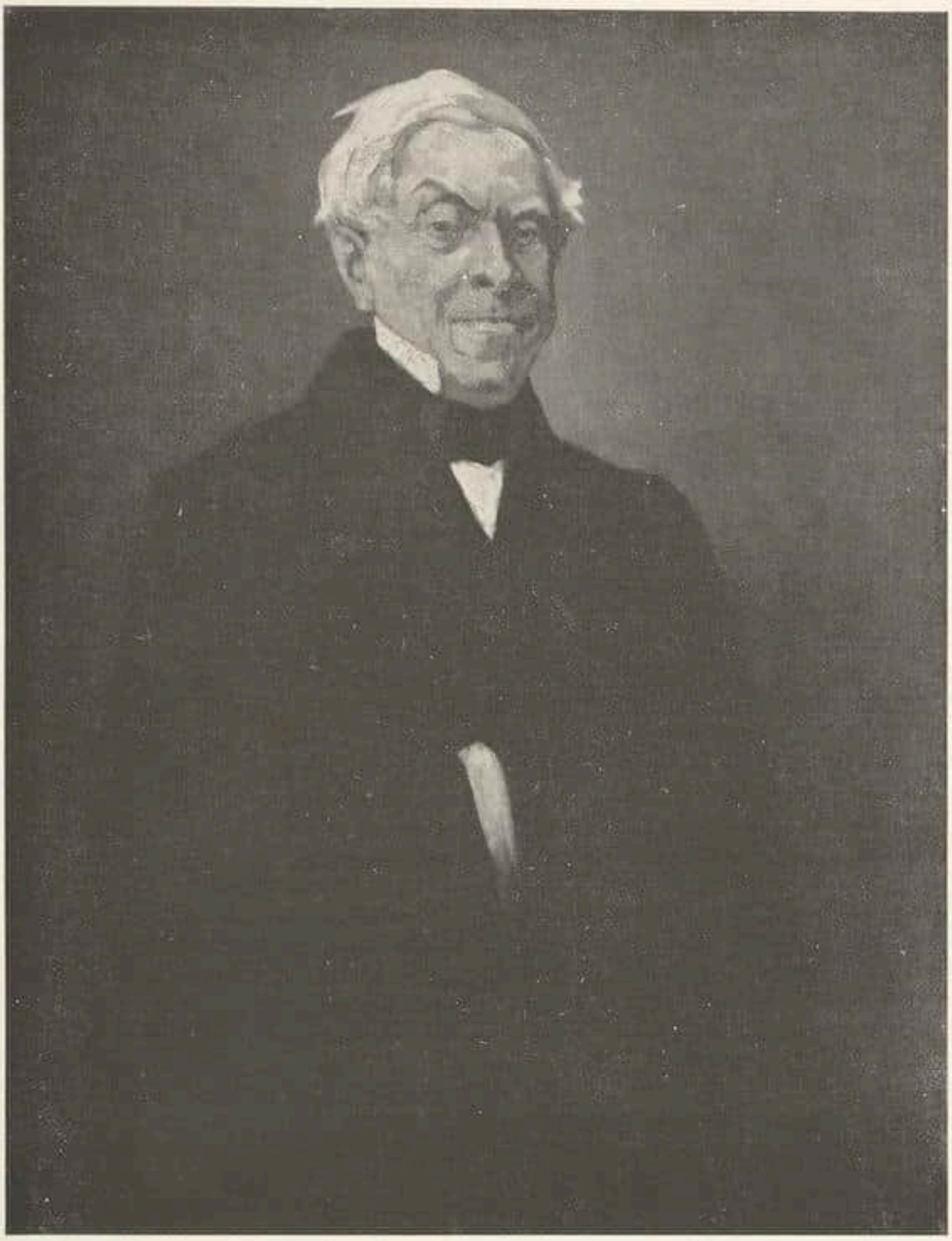
Melchior d'Hondecoeter, Geflügelstilleben, ein qualitätvolles Werk, von dem mehrere Varianten vorkommen.

Anne Vallayer-Coster, Stilleben, voll bezeichnetes und 1767 datiertes Gemälde in lebhaften Farben, das die Abhängigkeit von Chardin deutlich verrät.

Hubert Robert, Ansicht aus der Villa d'Este zu Tivoli und Landschaft mit Brücke. Das erstgenannte eine charakteristische, farbig reizvolle römische Vedute, das zweite ein bezeichnetes und 1804 datiertes Spätwerk von etwas schmutzig brauner Färbung. S

EIN FRÜHWERK HANS MULTSCHERS

Eine Gruppe der hl. Maria Magdalena, die von Engeln in die Lüfte erhoben wird, ist aus



Daumier — Städtische Kunsthalle Mannheim — Michelet

dem Pariser Kunsthandel in das Berliner Museum gelangt. In diesem schönen Werke der schwäbischen Holzschnitzerschule hat Rudolf Verres ein Jugendwerk des Hans Multscher erkannt, von dem das Kaiser-Friedrich-Museum schon die umfangreichen Gemälde des Wurzacher Altars von 1437 besitzt. Die Gruppe wird das Mittelstück eines Altars gewesen sein. Die Heilige ist ganz in ihr Haupthaar eingehüllt, zwei Engelpaare tragen sie an Schenkeln und Armen empor, und auch ihre Füße stehen auf einem kleinen Engel. Diese Engel sind das Schönste an dem Werke: es sind sehr charakteristische Köpfe, in denen die köstliche Realistik dieser Zeit sich ausprägt. Die Gruppe stammt offenbar aus derselben Zeit wie der Wurzacher Altar und das Grabsteinmodell für den Bayernherzog Ludwig den Gebarteten, wohl aus dem Jahre 1435, das im Bayrischen National-Museum in München steht. Die Gruppe ist zur Zeit bei dem Wurzacher Altar ausgestellt. Verres hat sie im letzten Heft der „amtlichen Berichte" veröffentlicht.

DAS ROSELIUS-HAUS IN BREMEN / HOETGERS DENKMAL DER ARBEIT

Am 13. Oktober hat Generalkonsul Dr. Ludwig Roselius das von ihm wieder hergestellte und ausgebaute alte Patrizierhaus in der Böttcherstraße 6 der Öffentlichkeit übergeben und damit seiner Vaterstadt ein neues Museum übermacht, das die Kunststätten der alten Hansastadt um eine großartige Sehenswürdigkeit bereichert.

Ein Haus im Duktus jener bürgerlichen Vermächtnisse aus der Glanzzeit der Hansa ist geschmackvoll im Stile der alten Zeit, etwa um die Wende des 17. Jahrhunderts, eingerichtet und mit Möbeln und Kunstwerken jeder Art ausgestattet worden, deren Besitz einmal einem bremischen Kaufmann von Gottes Gnaden selbstverständlich war. Roselius hat in diesem Hause klug die Gefahren eines beschränkten Heimatkults vermieden, der ein niederdeutsches Bekenntnis gefordert haben würde. Er wußte vielmehr, daß hanseatische Kaufleute von den Segnungen der Meere berührt waren und hanseatischer Reichtum weit über die Grenzen der engeren Heimat hinausgriff. Wie kämen sonst eine kostbare Gruppe des Tilman Riemenschneider in dieses Haus, wie Möbel, Teppiche, Bilder, Bücher, Fayenzen, die das Universale altvorderer Gesinnung betonen, die an den Grenzen der engeren Heimat nicht Halt machte, sondern im besten Sinne europäisch war.

Über die Einzelheiten dieses Museums wird an dieser Stelle später Rechenschaft abgelegt werden unter Beigabe von Abbildungen, die den Sinn dieser Zeilen leichthin erhärten. Heute nur soviel: Bewundernswert ist die Tat als solche, weil sie in der Gesinnung vorbildlich ist. Prachtvoll wirkt der Gesamtaspekt, der eine nicht alltägliche Einfühlung und ungewöhnlichen Geschmack verrät.

Persönlichkeiten von der Art eines Ludwig Roselius sind in Europa selten geworden und sind dennoch unentbehrlich für die Zeit. Der Mann, der ein Paula Modersohn-Museum schuf und sich damit zu einer der reinsten und wertvollsten Kräfte der Neuzeit bekannte, gab in dem von ihm geschaffenen neuen Museum eine Mahnung an jene Tradition, die trotz allem Gegenwärtigen nicht vergessen werden darf, wollen wir die Fühlung mit der Überlieferung nicht verlieren, aus der in Kunst und Literatur hier und anderwärts immer noch die besten Kräfte fließen.

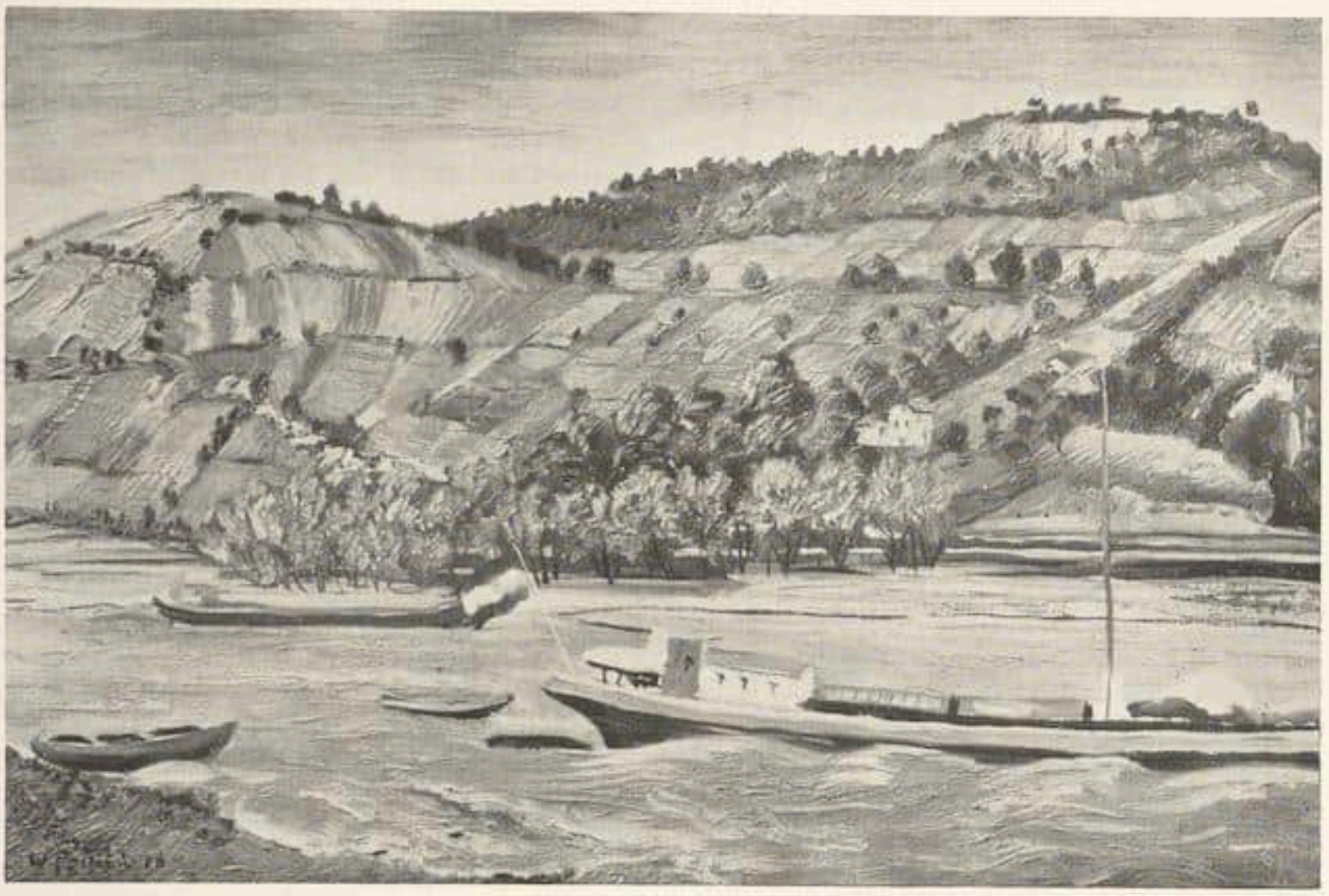
Am gleichen Tage, wo Roselius mit einer temperamentvollen Ansprache dies Museum eröffnete, wurde das Bremer Gewerkschaftshaus eingeweiht. Seltsames Zusammentreffen zweier Tatsachen, die in sich Widerspruch zu sein scheinen und die dennoch echter Bürgersinn zusammenschweißt. Dort die museale Erinnerung an Vergangenes, das immerfort geschmackbildend bleibt, hier ein Denkmal erkämpften Sieges über die Vorurteile überlebter Zeiten. Denkmal des Einzelnen im Gegenüber sozialer Gemeinschaft. An Front und Rückseite dieses neuen Bremer Gewerkschaftshauses steht ein in überlebensgroßen Figuren in Bronze gegossenes Denkmal der Arbeit von der Hand Bernhard Hoetgers. Diese Gestalten, die hier bald reproduziert werden sollen, sind das Ergreifendste, was plastische Kraft und ein von allen Grenzen der Zeit freies bildhauerisches Gefühl je erschaffen, letztes Symbol aus Künstlerhand, das Gnade vor dem Ewigen bedeutet. Nur Menschen, die fern von allem Religiösen sind, die um die letzten Geheimnisse schöpferischer Urkraft nichts wissen, könnten angesichts dieser erschütternden Gestalten den Mut zur Blasphemie aufbringen. Dies Werk eines Hoetger, über das, wie gesagt, noch zu sprechen ist, erschüttert schlechthin durch seine Verinnerlichung, durch die bezwingende Größe seiner Transzendenz, durch das ewig-menschliche der „Figur". Der Eindruck dieser plastisch wunderbar erfühlten und mit einer Vehemenz sondergleichen durchkneteten Figuren bleibt unauslöschlich der Erinnerung verhaftet. Hier sprach ein Eigener, der endlich jeden Kompromiß überwand. Gäbe es historische Beziehungen, die Augen gingen nach Vézelay, das Hoetger nie gesehen hat. Biermann

*

BERLINER AUSSTELLUNGEN

Kriegel / Giacometti / Schlemmer / Fuhr

Die Galerie Wiltschek macht sich ehrlich verdient durch das Herausstellen eines jungen deutschen Malers nach dem andern in rasch aufeinanderfolgenden, knappen, nicht zu kompakt auftretenden Darbietungen. Diesmal sieht man Willy Kriegel, schon in diesem Jahrhundert geboren, eines der fesselndsten Talente des unerschöpflichen sächsischen Nachwuchses. Eine gewisse Neigung für Krankes, Welkes, für die reptilische Existenz trägt ihn zu neuen Objekten: wurmstichige Äpfel malt er hin, Katzenkadaver, medizinische Instrumente, verdrückte Menschen mit rotunterlaufenen Augen, alles gleichsam schwebend in hintergrundlosem Raum, phantastisch belichtet, da-



Werner Peiner — Rheinberge

Aus der Ausstellung im Düsseldorfer Kunstverein

bei doch zum Greifen gegenständlich und detailklar. Eben diese Mischung von Mystik und Sachlichkeit, die noch etwas anderes ist als jene ins Magische gesteigerte Realistik, macht Kriegels künstlerisch in jeder Hinsicht legitimierte Eigenheit aus. Zwei Landschaften, die eine irreguläre Rhythmik beschwingt, lassen erkennen, wie auch Kirchner neben den Veristen zu den Ausgangspunkten dieser sehr hoffnungsvollen Begabung gehört.

Den Italo-Schweizer Augusto Giacometti, dessen heimatlicher Ruhm längst zu uns gedrungen ist, veranschaulicht uns erst jetzt eine bis 1904 zurückgreifende, sorgsam aus den verschiedenen Schaffensabschnitten zusammengestellte Gemäldereihe in der Kunsthandlung Victor Hartberg. Das Tapetenhafte der frühen, hell in hell, weiß in grau gestimmten, japonisierenden Großformate geht dann über in die buntschwülstigen Abstraktionen der weiteren Entwicklung. In den Werken der letzten Jahre erscheint diese pompöse Farbigkeit nun im Dienste wieder der Interieurdarstellung, des Porträts, der Vedute zu schimmerndem Spiel raffiniert, das einen verführerischen Koloristen erweist. Gerade dem Pastell gewinnt Giacometti irisierende Wirkungen ab, die das verwöhnteste Auge bestechen.

In der Galerie Neumann-Nierendorf fesselt das Interesse zunächst Oskar Schlemmer, dessen Figurenverschränkungen und archistatischen Anordnungen wieder den bedeutendsten Eindruck hinterlassen. Die steil wie Gewölbepfeiler durch Hallen und Gänge postierten, metrisch gruppierten, in strenger Rapportbeziehung gegeneinander bewegten Gestalten exerzieren einen Ritus der Form von zwingendem Auftreten. Fast jedes dieser Bilder aber besteht auch einzeln vermöge der fließenden Schönheit seines Gefüges und seiner Farbmelodie. Und ein zweiter Clou: Xaver Fuhr. Bereits vor seinen Zeichnungen konnte unlängst ausgesprochen werden, daß man in Fuhr eine Erscheinung von festumrissener Eigenart, einen der Unverkennbarsten aus der jüngeren Generation anzumerken hat. Vor einer größeren Anzahl von Gemälden bestätigt sich diese Meinung aufs nachdrücklichste. Sie erfassen insbesondere städtische Strukturen, Geländepläne, das Rahmenwerk der Straßen und Plätze in einer stets großzügig und stets zierlich skelettierenden Diktion, die auskommt mit etlichen, fast wie mit kindlichem Griffel auf die Tafel gezogenen Umrißstrichen und kulissenartig aufgestellten Hausrechtecken und Silhouetten. Schwarze Flächen und feine Weißkonturen

spielen eine wesentliche Rolle. Das Mathematische ist aus seiner Starrheit erlöst, es atmet, geistert, spannt sich, es balanciert und ragt. Fuhr ist nicht mehr zu übersehen.

Wir tragen einige Abbildungen im nächsten Heft nach. Wolfradt

FRANKFURT a. M.

Alte Handzeichnungen / Gottfried Richter / Von 25—50 Jahren

Deutsche, niederländische, italienische und französische Handzeichnungen alter Meister stellt Trittler aus, was ein verdienstvolles Novum für Frankfurt ist.

Unter den deutschen Arbeiten fällt neben der beglaubigten Silberstiftzeichnung Dürers von seinem Bruder Hans aus dem Jahre 1503, in die leider von fremder Hand hineingezeichnet wurde, der auf Holz aufgezogene, aquarellierte Kopf des Kurfürsten Ottheinrich von der Pfalz von Peter Gertner aus Nürnberg auf. Die außerordentliche Vitalität des Dargestellten kommt auf dem Pergamentblatt so stark wie auf einem Gemälde zum Ausdruck.

Holland ist gut vertreten. Ein kleines Studienblatt Ostades mit sieben Gestalten in den verschiedensten Stellungen zeigt die leichte, treffsichere Hand dieses naturnahen Meisters. Auch die „Heuernte" von J. van Goyen hat diese zauberhafte Leichtigkeit. Das zweite Blatt desselben Meisters wirkt befangener, Potter und Snyders ebenso. Von Philipp Koningh stammen zwei Zeichnungen: „Salome opfert den Göttern" von rembrandtesker Breite und „Die Raucher und Trinker" aus der Sammlung Hodges und Carrington, bei aller Flottheit intime Beschaulichkeit atmend.

Unter den italienischen Arbeiten befindet sich eine signierte, lavierte Bisterzeichnung von G. Domenico Tiepolo, eine „Barke mit anliegender Gondel", die die Studie zu dem Bild in der Wiener Galerie bildet.

Eine farbige Kreidezeichnung, „Clouet" zugeschrieben, dürfte eine alte Nachzeichnung sein. Ein anmutvolles Blatt von Boucher, eine charakteristische Zeichnung von Proudhon and zwei Hubert Robert folgen. Eine figurenreiche Landschaft voll weicher Melodik geht unter dem Namen Claude Lorrain. Eine Courtois-Zeichnung gibt eine duftige Kavalkade galoppierender Pferde.

Kahnweiler hat einen Maler ausgestellt, dessen Namen man sich merken darf: Gottfried Richter (Offenbach). Ein Proletarier, der auf Rat seiner Lehrer die Kunstgewerbeschule besuchte, nach einem Semester weglief, weil er sich langweilte, Holzhacker, Flaschenspüler in einer chemischen Fabrik, städtischer Unterbeamter wurde, dann acht Wochen auf die Walze ging, vor sich hinzeichnete, zum Beispiel das Rondell eines freien Platzes, von dem Straßen nach allen Richtungen jagen. Diese weite Helligkeit wirkt fast beängstigend. Der vorübergehende Mensch scheint wie eine Fliege vor diesen Maßen, vor dem Stereotypen dieser Großstadtflächen.

Oder: eine breite Straße mit den breiten Fronten der Häuser, niedrige neben hohen, einige verlorene Laternenpfähle. Eine einfache, mit schwarzer Tusche hingesetzte Zeichnung. Und doch voll Stimmungskraft. Die steilen Häuser in dem malerischen Schwarzweiß mit den vielen dunklen Vertiefungen ihrer Fenster haben etwas Steril-Monotones, eine feine, leise Melancholie, die nachdenklich macht.

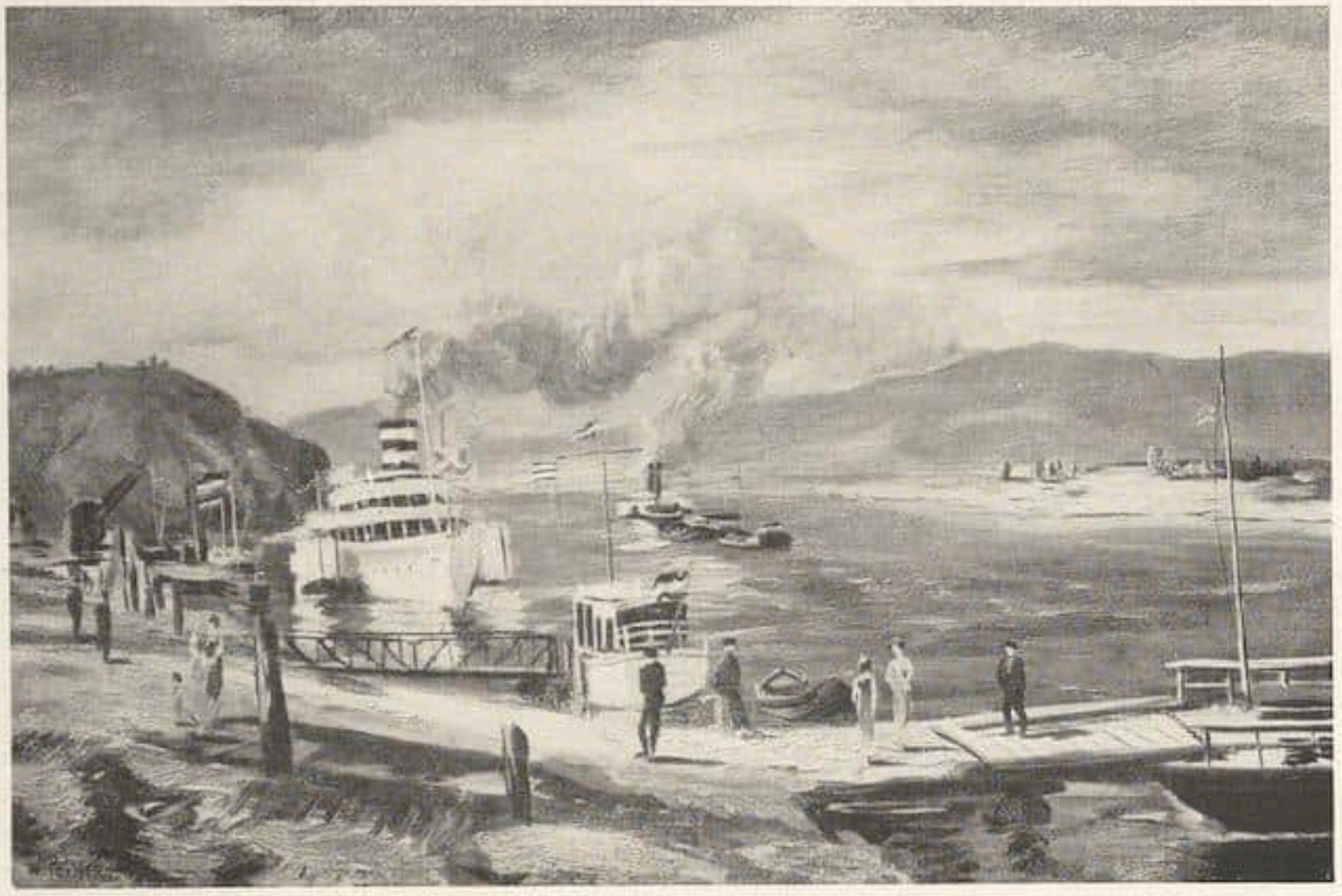
Als Richter einiges Geld mit seinen Arbeiten verdient hatte, ging er für vier Wochen nach Paris, malte darauf los, utrillohaft. Und doch voll Eigenart. Es ist, als ob Utrillo nur das Gewand wäre, das der andere anzieht, wenn er malt. Die Straßen sind belebter, die Menschen in schneller, typischer Bewegung. Richter hält sich an die Wirklichkeit, wie Utrillo sich an die Wirklichkeit hält.

Ein Gemälde: der obere Ausschnitt weißgelber Häuserkomplexe mit grauen Läden, dahinter steilaufragende Baulichkeiten mit stahlgrauen Kirchtürmen vor blauem Himmel. Wie malerisch der breite, helle Schornstein aufleuchtet! Wie persönlich auf einem anderen Bilde die rote Kappe des Mädchens aufglüht neben dem weißgelben Kleide, der Fleischfarbe der Arme und dem Schwarz der Beine und Füße! Farbige Visionen, emailhaft. Eine lecker gesehene, jubelnde Welt des Malerischen.

Schames: Von 25 bis 35 Jahren.

Unter dieser Devise ist eine Gruppe Frankfurter Künstler in den neuen hellen Sälen dieses Kunstsalons vereinigt.

Hans Feibusch sucht heute seine Motive direkt aus der Natur und dem wirklichen Leben in die Distanz idealer Bildgestaltung zu heben. Sein eigenes, aus der Schau des Daseins gewonnenes Selbstporträt nimmt er in ein kompositionelles Gemälde auf. Zur Verstärkung des unwirklich bildhaften Charakters wählt er seine Farben in vornehm verbundenen, teppichhaft diskreten Tönen von Blau- und Gelbgrün. Die „Frau mit Taube" weist jene Ausgeglichenheit des Geschmacks, wie man sie in Bildern junger Franzosen findet.



Werner Peiner — Der Rhein bei Linz

Aus der Ausstellung im Düsseldorfer Kunstverein

S. L. Katz lebt sein starkes Temperament in Aktstudien von guter Zeichnung und sensitiver Leidenschaftlichkeit aus. Auch R. W. Heinisch ist sehr temperamentvoll, das „Sitzende Mädchen" von malerisch amüsantem Reiz. In der Freude am Weiblich-Lasziven zeigt er Verwandtschaft mit Pascin.
G. Diehl ist nüchterner, aus Liebe zur Gotik linearer. Geradliniger Aufbau wird infolgedessen in Porträts wie in „Vorstadt" bevorzugt. F. S. Schames strebt nach Stil. Am sympathischsten ist das etwas plakathaft schlanke Bildnis eines jungen Mädchens in dunklem Grau vor lichtem Horizont.

Sascha Schwabacher

HANNOVER

Herbstausstellung im Kunstverein / Van Gogh in der Kestner-Gesellschaft

Die diesjährige Herbstausstellung des Hannoverschen Kunstvereins gibt ein klares Bild von dem, was heute auf dem Gebiete der bildenden Kunst in Hannover geleistet wird. Und man kann ruhig sagen, daß die Leistungen sich in jeder Beziehung neben denen alter Kunststädte sehen lassen können. Es sind eine ganze Reihe junger Künstler am Werke, von denen man für die Zukunft Bestes erhoffen darf. Vielleicht hat zu dem sehr vorteilhaften Gesamteindruck, den die Ausstellung macht, auch der Umstand beigetragen, daß man sich entschloß, die eingelieferten Arbeiten von besonderen Jurys, die sich aus Mitgliedern der einzelnen Künstlervereinigungen zusammensetzten, prüfen zu lassen. So war es möglich, den verschiedensten Richtungen gerechtzuwerden. Es ist ganz eigentümlich festzustellen, wie sich in Hannover die weit auseinandergehenden Richtungen modernen Kunstschaffens treffen. Man spürt einerseits die vom Süden her vorgedrungene Welle der Sachlichkeit, während andererseits durchaus gefühlsbetont eingestellte Künstler, etwa im Sinne Munchs oder der Paula Modersohn arbeiten. So gewinnt das Gesamtbild an Mannigfaltigkeit, ohne daß ihm eine spezifisch hannoversche Note verlorenginge. Der älteren Generation Hannovers, die noch zum größten Teile im impressionistischen Sinne arbeitet, ist der ihr zukommende Raum zugestanden. Ihr schließt sich aus Anlaß seines 60. Geburtstages ein ganzer Raum mit Arbeiten Ernst Opplers an. Zu der jüngeren Generation ist in erster Linie Otto Gleichmann zu zählen, der wohl nicht nur für Hannover, sondern auch für ganz Deutschland zu den stärksten Persönlichkeiten zu zählen ist. Die drei ausgestellten Bilder sind das Reifste, was man von diesem Künstler in den letzten Jahren zu Gesicht be-

kommen hat. Ihm schließt sich Seiffert-Wattenberg an, dessen feine malerische Kultur sich immer gleichbleibt. Dörries ist mit mehreren Landschaften und Porträts vertreten. Seine Malerei ist weicher geworden, und vor allem seine Landschaften sind von eigentümlichem Leben. Heitmüller, als Porträtist bekannt, zeigt einige seiner besten Leistungen. Diesen Künstlern zuzuzählen wäre noch Burger-Mühlfeld, der auf den letzten Ausstellungen fehlte. Seine neueren Arbeiten zeigen Formen, die an französischen Kubismus denken lassen. Es würde zu weit führen, alle die Namen der jüngsten hannoverschen Künstler zu nennen, die Beachtung verdienen. Erwähnt seien noch Horchler, dessen Kunst von sympathischer menschlicher Wärme durchdrungen ist, Thoms, Mertens und Busack, die durch sachlich klare Kompositionen auffallen. Auch Ischi von König, Lichte und Else Rose dürften nicht unerwähnt bleiben. Mit anerkennenswerter Großzügigkeit ist wieder, wie auch in früheren Ausstellungen der abstrakten Künstlergruppe, die ja in Hannover besonders stark ist, reichlich Raum zugestanden worden. Hierzu gehören Schwitters, Buchheister, Vordemberge-Gildewart, Nitzschke und Prigge. Es soll kein Werturteil sein, wenn die Bildhauer, die diese Ausstellung beschickt haben, an letzter Stelle genannt werden. Es sind im Gegenteil eine Reihe ganz ausgezeichneter Arbeiten vorhanden, von denen nur die Büste des Fliegers Koch von Waterbeck, die Masken von Hohlt, die Arbeiten von Scheuernstuhl, der Kopf eines Chinesen von Else Fränkel und eine Bildnisbüste von Gisela Michel erwähnt seien.

Zieht man die Summe aus dieser Ausstellung, so kann nur wiederholt werden, sie sichert Hannover einen Platz — und nicht den letzten — unter den Städten, die heute in Deutschland auf dem Gebiete der bildenden Kunst etwas zu sagen haben.

Die Kestner-Gesellschaft eröffnte ihre Wintersaison mit einer van-Gogh-Ausstellung. Die gezeigten Bilder stammen aus dem Besitze des Neffen van Goghs, und es befinden sich unter ihnen einige noch nie veröffentlichte und in Deutschland noch nie ausgestellte Stücke. So klein diese Schau, gemessen an der augenblicklich in Deutschland ausgestellten Sammlung Kröller, erscheinen mag, hat sie vor dieser doch eins voraus. Während man dort van Gogh nur in seinen Anfängen und im letzten Stadium kennenlernen kann, begegnet man in dieser kleineren Sammlung Arbeiten aus allen Epochen. Aus der ersten holländischen Zeit wären ein Stilleben mit einer Bibel, ganz im Stile der alten Meister, und ein Paar Schuhe, die schon an die späten der Sammlung Kröller anklingen, zu nennen. Eine herrliche silberdunstige Ansicht von Paris und die Mühlen auf dem Montmartre, leiten zur Pariser Zeit über, an deren Ende jene pointillistischen Bilder stehen, die zunächst etwas hart, dann aber von größter Weichheit und unendlichem Dufte sind. Auch die kurze Zeit des Hinneigens zu japanischer Kunst ist mit einem charakteristischen Beispiel vertreten. In Arles, aber noch vor dem Zusammentreffen mit Gauguin, sind dann die Boote am Strand entstanden. Eine Zugbrücke, ein Selbstbildnis von 1888 und ein schöner Knabenkopf, schließen sich an. Ein großer Eindruck ist eins der letzten Bilder, die Kornfelder mit schwarzen Vögeln. In dieselbe Zeit gehören auch die Kornähren, ein ganz eigentümliches, fast unheimliches Bild, grün in grün, voll von phantastischer Bewegtheit. Es gehört, wie auch eine Pietà, nach Delacroix (Abb. S. 695) zu den in Deutschland noch nicht gezeigten Bildern. Von besonderem Interesse sind noch einige Arbeiten nach bestimmten Vorlagen. Neben bekannten Übersetzungen Millets fällt eine Erweckung des Lazarus auf, die nach der berühmten Rembrandt-Radierung gemalt ist. Interessant zu beobachten, wie van Gogh das Schwarzweiß Rembrandts in Farben umdenkt. Das Bild ist 1890 entstanden. Stuttmann

MANNHEIMER AUSSTELLUNGEN

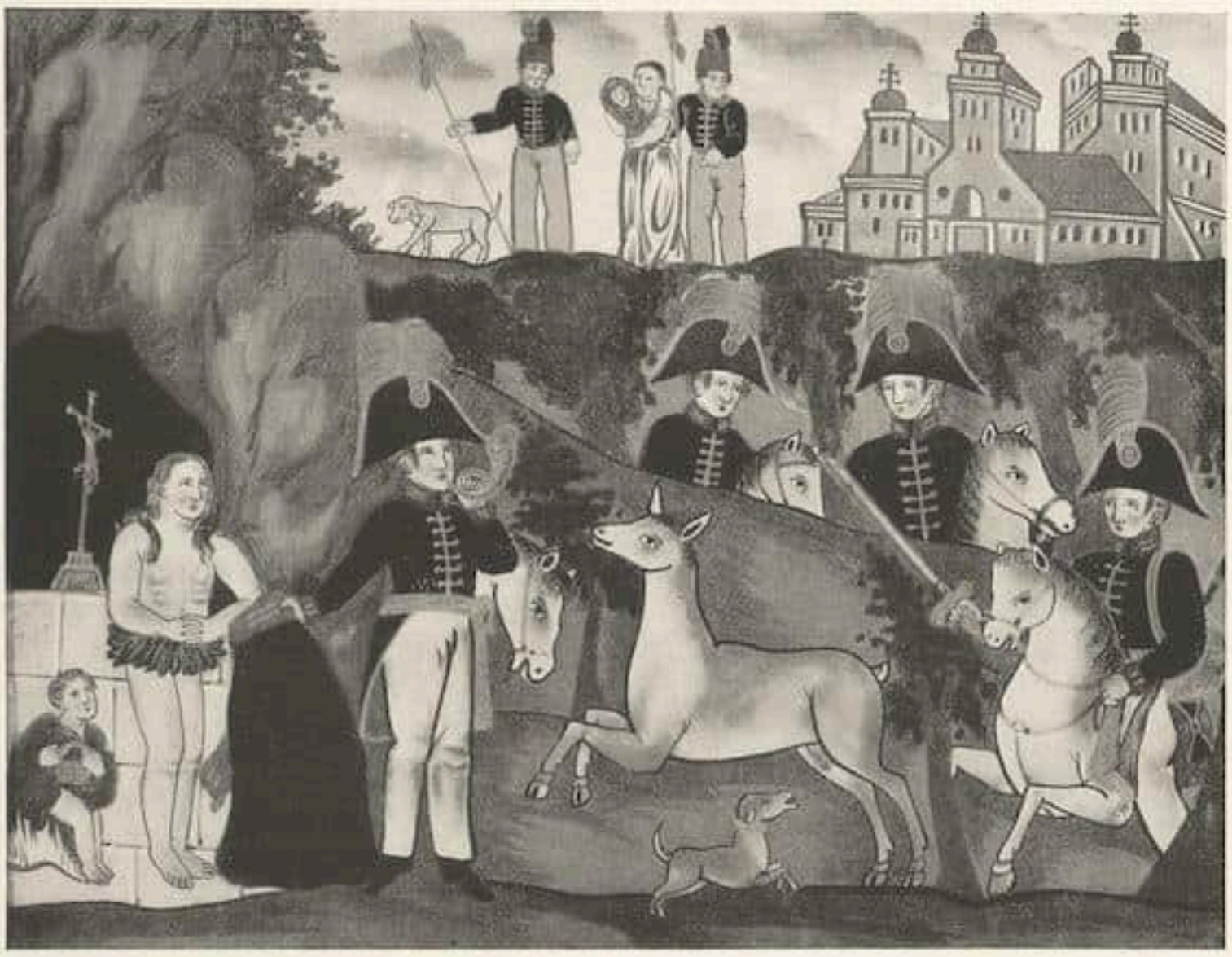
Die Karl-Hofer-Ausstellung in der Kunsthalle (zum 50. Geburtstag des Künstlers) gab eine breite — fast zu breite — Übersicht über das Gesamtschaffen. Die Wucht des Eindrucks hätte durch eine konzentriertere Sichtung (die Auswahl hatte Hofer selbst getroffen) nur gewonnen. Aber der besondere Anlaß rechtfertigte doch die für das Detailstudium lehrreiche Häufung von Varianten der auf schmaler thematischer Basis arbeitenden Gesamtleistung. Sehr anschaulich die Entwicklung von den Anfängen aus Marées und, mehr nach der technischen Seite hin, Thoma und Trübner, über das Greco-Erlebnis hinweg zum ganz persönlichen Stil. Aber auch die Reifezeit des Schaffens verläuft lange nicht so geradlinig, als gemeinhin angenommen, immer wieder erfolgen technische Aberrationen, immer spürt man wieder in überraschenden Kontrasten, wie sehr die Einfachheit des in sich ruhenden Weltbilds aus konträren Elementen einer sehr komplizierten Natur geradezu kämpferisch erzwungen ist. Und wie infolgedessen auch nur eine

begrenzte Anzahl von Hauptwerken aus der knapp erfaßten Realität heraus die volle Spannweite erreichen in den ungesucht mystischen Untergrund, den das tiefste Erlebnis Hofers erschließt. Nach den höchst schöpferischen Jahren 1924 bis 1926 entnimmt man den letzten Werken etwas von abnehmender Intensität, die man aber nur als Periode der Kräftesammlung für neue Konzentration gelten lassen möchte. — Das Kunsthaus von Dr. Tannenbaum macht mit dem Spanier de la Serna bekannt, dessen originelle Beredtsamkeit in phantasievollen Umschreibungen durch die Eigenart geräuschloser Verbindung von gesucht herben Formen mit der romanischen Eleganz des malerischen Vortrags fesselt. Seine Haltung trifft etwas von der leicht elegisch-ironischen Resignation, die den Mann von Geist heute bezeichnet. Erich Dürr

PARIS

Das wichtigste Ereignis des Pariser Kunstlebens war die Ausstellung des auf der Rückreise nach Lissabon sich befindenden Hl. Hieronymus von Dürer im Louvre. Alle Zeitungen haben diesem Meisterwerk gebührendes Lob gespendet.

Sonst hat die „Saison" noch kaum begonnen. Eine neue Galerie hat sich in einem Nebenraum des Hauses Pleyel, 252 Faubourg Saint-Honoré, aufgetan. Architektonisch ist er bedeutend, leider mißlang die innere Dekoration ganz und gar. Die Galerie Pleyel nennt ihre Eröffnungsausstellung die „Pariser Schule". Natürlich ist es leicht, im Rahmen dieses Programms das örtlich zu entschuldigen, was künstlerisch mißlang. Denn in der Tat ist es nur teilweise gelungen, die Größen der heutigen französischen Malerei zu versammeln. Immerhin zeichnet sich die Ausstellung mit Vorteil von dem Durchschnitt aus. Derain, Chagall, Picasso, Braque, Matisse, Bonnard, Rouault, Kisling, Othon Frieß sind vertreten, und unter den besten Jüngeren: Gimmi, Odette des Garets, A. de la Patellière. Nicht zahlreiche, sondern auserlesene Plastik von Gimond und Wlérick. P. C.



Genoveva-Legende — Hinterglasmalerei

Aus der Ausstellung »Hinterglasmalereien aus zwei Jahrhunderten« im Graphischen Kabinett, München

SAMMLER UND MARKT

NEUERWERBUNGEN AUS CHINA

VON LEONHARD ADAM

III.

(Fortsetzung aus Heft 5 des lauf. Jahrg.)

Vor kurzem ist der Einkäufer der Firma Theodor Bohlken in Berlin, Peters, von seiner letzten Einkaufsreise aus China zurückgekehrt. Seine Erwerbungen sind in den neuen, ausgedehnten Räumen der Firma in der Potsdamer Straße aufgestellt.

Unter den Neuerwerbungen finden wir eine Anzahl bemerkenswerter Plastiken. An erster Stelle ist ein monumentaler Löwe aus Basalt von 1 m Höhe zu nennen, der, ungeachtet der schon stark stilisierten Mähne, zweifellos der T'ang-Zeit entstammt. Es ist ein raumbeherrschendes Stück von unerhörter Wucht der Körper- und Gliederbildung. Dann ist eine stehende, lebensgroße Holzfigur eines Bodhisattva zu beachten, mit Spuren ehemaliger Bemalung. Es fehlt die linke Hand und der rechte Unterarm. Das Stück entstammt der Sung-Periode und kann als ganz besonders schönes Beispiel für die Holzbildnerei des 10. bis 12. Jahrhunderts gelten. Wir haben in den letzten Jahren mehrmals gute Proben dieser Plastik in Berlin sehen können. Früher wenig beachtet, findet die Holzskulptur dieser Epoche heute immer mehr Freunde und ist auch Gegenstand gesteigerten wissenschaftlichen Interesses. Ich verweise da auf die Schrift von Oswald Sirén: „Studien zur chinesischen Plastik der Post-Tangzeit", bei welcher lediglich der letztere Ausdruck schon wegen seiner Vieldeutigkeit und Unklarheit vielfach und mit Recht abgelehnt wird. Wir sahen bei Worch noch im alten Hause eine große monumentale, sitzende Figur, wir fanden dort ferner jüngst eine der schönsten sitzenden Holzfiguren der Sung-Zeit überhaupt, und konnten auch bei Dr. Burchard jüngst einen sehr schönen Bodhisattva in Holz bewundern. Die hier im Bilde gezeigte Figur der Sammlung Bohlken steht besonders hinter der letztgenannten Statue nicht zurück. Während bis in die T'ang-Zeit hinein die Gesichter der buddhistischen Heiligen gewöhnlich eine unpersönliche Erhabenheit und Weihe versinnlichen — was letzten Endes zum guten Teil auf die starke Nachwirkung der hellenistischen Vorbilder zurückgehen muß, —, fallen die Gesichter der bedeutenderen Sung-Plastiken immer wieder durch die Verkörperung chinesischer Individualität, Lebendigkeit des Ausdrucks und Intelligenz auf. So ist auch die Verkörperung lebendiger Intelligenz bei dem vorliegenden Stück geradezu erstaunlich. Von den kleinen Plastiken erwähne ich das Marmorköpfchen aus der T'ang-Zeit, das man etwa mit dem hübschen Stück der Sammlung Lissa vergleichen kann, welches seinerzeit Direktor Kümmel bei Cassirer für das Ostasiatische Museum erwarb. Dazu tritt eine Reihe größerer buddhistischer Steinfiguren der gleichen Zeit. Von den Bronzegefäßen sei auf die hier abgebildete schöne Kanne der T'ang-Zeit hingewiesen, die den Vorzug zweifelloser Echtheit für sich hat. Inzwischen ist schon wieder eine neue Expedition des Hauses Bohlken in Ostasien unterwegs, auf deren Ergebnisse man gespannt sein darf.

Löwe — Steinplastik der T'ang-Zeit
Höhe 100 cm — Berlin, Theodor Bohlken

DIE SAMMLUNG PISSARRO

Die erste bedeutendste Auktion dieser Saison, die Sammlung Camille Pissarro, wird am 3. Dezember in der Galerie Georgs Petit in Paris stattfinden. Nach dem im Jahre 1903 erfolgten Tod des Meisters blieb ein Teil seiner Bilder mit dem Hause in Eragny, wo er sich ein Atelier eingerichtet hatte und wo er so viel gemalt hat, in den Händen seiner Frau. Nachdem diese auch gestorben ist, haben gewisse Familienschwierigkeiten die Erben gezwungen, die Sammlung zu versteigern. Nur die Familienbildnisse wurden ausgenommen. Selbstverständlich nehmen Pissarros Bilder selbst den größten Platz in dieser Vente ein. Es sind nicht weniger als 35 Ölgemälde, darunter ein paar Werke der ersten Periode, als der Maler noch unter dem Einfluß Corots stand. Die meisten gehören aber den reifen Jahren, so z. B. eine prachtvolle „Place du Carrousel" (1900). Mehrere Pastelle und einige der wundervollen Tuschzeichnungen, die so frisch und so leicht anmuten, sind ebenfalls da. Von den Werken der Freunde des Malers sind in erster Linie ein schönes Pastell von Mary Cassatt, ein paar Zeichnungen Cézannes, ein Stilleben von Guillaumin, ein Monet, zwei Werke von Seurat hervorzuheben. Etwas Besonderes ist eine Landschaft von Delacroix. P. C.

DIE WIENER PORZELLAN-SAMMLUNG K. MAYER

Mit der Porzellansammlung K. Mayer gelangt bei Glückselig (vom 19. bis 21. November) wohl die umfangreichste und gewählteste Privatsammlung an Wiener Porzellan zur Versteigerung, mit der einzig das österreichische Museum für Kunst und Industrie wetteifern kann. Die Geschichte der Wiener Porzellanmanufaktur läßt sich hier von ihren ersten Anfängen zu Beginn des 18. Jahrhunderts bis zu ihrem Ausklang in den sechziger Jahren des vorigen Jahrhunderts an ausgesuchten Arbeiten verfolgen. Schon die beiden ältesten Stücke, eine Schale (Nr. 1) des von Du Paquier, dem Begründer der Manufaktur nach Wien herangezogenen Meißner Emailleurs Chr. Konrad Hunger (die auch von ihm signiert und monogrammiert ist) und der gleichfalls von ihm herrührende Dreikaiserpokal (Nr. 2) — sie stammen aus der Zeit von 1718 bis 1719 — sind künstlerisch und technisch (aufgelegte Goldreliefs, gefüllt mit transluzidem Email) wahre Kuriosa.

Unter den 71 Nummern, mit denen die Du

Kopf eines Bodhisattva China, T'ang-Zeit
Marmor, Höhe 12 cm. Berlin, Theodor Bohlken

Paquier-Zeit (1717 bis 1744) vertreten ist, finden sich Proben sämtlicher Richtungen: Beispiele für die Wiener Chinoiserien, die wie die ganze Porzellankunst der Aera Du Paquiers und auch der folgenden Epoche unter dem Einfluß Meißens stehen, dabei aber gleichwohl in der Typisierung, auch im Ornament eine gewisse Selbständigkeit erkennen lassen (vgl. die Ollienschüssel Nr. 6, die Deckelkanne Nr. 7, die Theekannen Nr. 13, 55, 58, den Deckeltopf Nr. 30, das Tassenpaar Nr. 40); Beispiele für den sogenannten „deutschen" (naturalistischen) Blumendekor, den eine zweihenkelige Saucière (Nr. 16), ein Waschbecken mit Kanne (Nr. 31), einige Schüsseln (Nr. 65 bis 67) und die Deckelschale mit Tigerhenkeln (Nr. 71) wirksam vorführen, ferner für das aus französischem Barockdekor abgeleitete Laub- und Bandelwerk (Deckelvasenpaar Nr. 6, Tassen,

Nr. 20, 21, 22, Deckelschale Nr. 29, Wöchnerinnenschale Nr. 35, Dosen Nr. 84, 86, 87). Besonders schöne Exemplare der um 1730 blühenden Schwarzlotmalerei mit Goldhöhung bieten die Schüssel mit Venus und Adonis (Nr. 69), im Katalog kurioserweise als Joseph und Potiphars Frau (!) bezeichnet, die Deckelkanne Nr. 18 und der Henkelkrug Nr. 50, ferner das chinoisierende Tassenpaar Nr. 36, 37. Wird diese Epoche in der Hauptsache durch Gefäße aller Art veranschaulicht, so gewinnt in der daranschließenden Periode (1744 bis 1784) im Bestand der Sammlung das figurale Element die Oberhand. Den Einflüssen Meißner Modelle (Schreibender junger Mann Nr. 324, Affenkapelle Nr. 346 bis 353, Pierrot und Pierette Nr. 394) gesellen sich in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts solche von Sèvres (Bacchantengruppe Nr. 460). Daneben aber kommt auch das einheimische Element in den entzückenden Volkstypen zur Geltung (Lebensmittelverkäufer Nr. 359 bis 362, Barometerverkäufer Nr. 384, Bandelkramerin Nr. 385). Von den Gruppen verdienen das Mädchen, das einen schlafenden jungen Mann weckt (Nr. 450) und die durch ihre Anmut bezaubernde junge Mutter mit Kind (Nr. 363), eines der reizvollsten Werke A. Grassis, besondere Erwähnung.

Unter den Arbeiten aus der Sorgenthalschen Periode (1784 bis 1805) überwiegen wiederum Gefäße (Vasen, Tassen, Service), unter denen einige besonders schöne Vasen mit Leithnerblauem Fond (Nr. 111), einzelne Tassen mit Reliefgolddekor (Nr. 142 bis 145, 188) und ein mit Wiener Ansichten verziertes Dejeuner (Nr. 273), ferner die künstlerisch ungemein ansprechenden figürlichen Schalenmalereien (Nr. 190, 191, 192, 201, 202) auffallen.

P.-N.

Lebensgroße Holzstatue eines Bodhisattva
China, Sung-Zeit. Höhe 170 cm
Berlin, Theodor Bohlken

BERLIN

Bei Lepke findet am 20. November eine Versteigerung von Gemälden neuerer Meister statt, die Werke von Ludwig Knaus, den Achenbachs, Calame, Kowalski, Voltz, Adam, Wilhelm Dietz, Bohle, Schönleber, Munthe, Charles Hoguet, ferner Arbeiten kleinerer französischer, polnischer und holländischer Meister des 19. Jahrhunderts enthält. Danach kommen Zeichnungen und graphische Blätter von Menzel, Meissonnier, Richter, Schnorr, Schwind und andere zum Ausgebot. S

MÜNCHEN

Aus der am 27. November bei H. Helbing stattfindenden Auktion moderner Gemälde, Aquarelle und Handzeichnungen aus nord- und mitteldeutschem, sowie Münchner Besitze sei ein Porträt Bismarcks, als Herr des Sachsenwaldes, mit Schirmmütze von F. v. Lenbach vorweg genannt. F. v. Defregger ist mit zwei seiner Genrebilder vertreten. J. G. Edlinger, A. Lier, E. Lugo, C. Mayr-Graz, A. Menzel, Ludw. Richter, J. W. Schirmer, Charles Schuch, F. Skarbina, F. v. Stuck, W. Trübner,

Bronzekanne — Grünrote Patina. T'ang-Zeit. Höhe 22 cm
Berlin, Theodor Bohlken

F. v. Uhde kommen ebenfalls und teils mit mehreren Arbeiten vorzüglich zu Wort. G
Auskünfte durch Hugo Helbing, München, Wagmüllerstraße 15, von wo auch die Kataloge zum Preise von 1 M. zu beziehen sind.

PARIS

Am 12. und 24. November finden im Hotel Drouot Versteigerungen moderner Bilder, Aquarelle, Pastelle und Zeichnungen statt, für die als Expert Jos. Hessel verantwortlich zeichnet. Zu beiden Versteigerungen sind illustrierte und sehr instruktive Kataloge erschienen.

Die erste Vente umfaßt über 100 Nummern, unter denen es vorzügliche Arbeiten von Carrière, Chagall, Coubine, Courbet, Degas, Delacroix, Monticelli, Segonzac, Utrillo, Vlaminck u. a. gibt. Ein leicht bewegtes Ensemble von nicht alltäglichem Reiz.

Die zweite Versteigerung betrifft die Sammlung eines Dr. D... und umfaßt rund 110 Nummern. Hier ist Utrillo allein mit neun Bildern vertreten. Neben ihm seien Arbeiten von Rouault, Adrion, Luce, van Dongen, Zadkina, Foujita, Othon Frieß, Derain neben vielen der jüngeren Franzosen besonders notiert. G

DIE VERSTEIGERUNG DER SAMMLUNG SIX IN AMSTERDAM

Die Versteigerung der Sammlung Six brachte mehr denn eine Überraschung. Die erste Überraschung war der Einzel- und der Gesamterlös: die 66 Katalognummern erbrachten insgesamt mehr denn 2 Millionen Gulden! Die zweite Überraschung war der Furor der holländischen Käufer. Diese zeigten sich, sowohl was ihren Eifer wie ihre Geldmittel anbetraf, allen ausländischen Interessenten überlegen. Schließlich sind unter den Gemälden ja nur „Das Gehöft unter Bäumen" von Meindert Hobbema und „Die Horcherin" von Nicolaas Maes, unter den Graphikern nur Rembrandts Bildnis Radierung des Bürgermeisters Six (2. Zustand) nach dem Ausland gegangen. Die Gemälde kaufte Knoedler, die Radierung Colnaghi. Jedermann hatte erwartet, daß gerade auf dieser Versteigerung, wo es sich um Werke höchster Qualität und um den unschätzbaren Zauber der Provenienz handelte, Amerika mit

seinem erdrückenden Dollarübergewicht en-gros einkaufen werde. Man kann nicht sagen, daß Amerika sich etwa zurück gehalten hätte; das schier Unerhörte ereignete sich, daß die angoloamerikanischen Interessenten so gut wie die französischen und deutschen einfach nicht mitkonnten. Eine der ersten Berliner Handlungen kämpfte hartnäckig um den Besitz der „Briefleserin" von Terborch; die Firma gab das Rennen auf, als der Preis bei 200000 fl. stand; der Zuschlag erfolgte dann bei 290000 fl.; hinter dem betreffenden Einkäufer stand der holländisch-indische Petroleumkönig Sir Deterding, der Auftrag gegeben hatte, das Bild um jeden Preis einzusteigern, um es nämlich geschenkweise dem Mauritshuis überweisen zu können. Auch der Pieter de Hoogh „Holländisches Binnenhaus", der mit 50000 fl. eingesetzt und mit 140000 fl. zugeschlagen wurde, fand einen Interessenten, der sich nicht an internationale Preisnormen zu halten brauchte: die „Vereinigung Rembrandt", die das Bild für das Amsterdamer Reichsmuseum erwarb. Der Käufer des Jan Steen „Austernesserin" (190000 fl.) ist eine noch höher stehende holländische Persönlichkeit, über deren Identität im Saale ehrfurchtsvoll gemunkelt wurde. Wenn allein die Firma Wisselingh, Amsterdam, an acht Gemälde erwarb, so ist dies kennzeichnend für das, unter der holländischen Händlerschaft ausgegebene Losungswort: Die Bilder der Sammlung Six nach Möglichkeit im eigenen Lande für nationale Käufer festzuhalten. Auch so ist es eben nur zu erklären, daß das schöne Bild „Die Marienkirche in Utrecht" von Saanredam, das jedoch keineswegs ein internationales Ansehen beanspruchen kann, den enormen Preis von 61000 fl. erbrachte (Käufer: Wisselingh). Abschließend kann gesagt werden, daß das hohe Ergebnis dieser Versteigerung sich schwerlich preisbestimmend auf dem internationalen Markt auswirken wird, daß es einen einmaligen Höhepunkt bedeutet, der erklettert wurde, weil es sich bei den Werken der Sammlung Six um eine unvergleichliche Provenienz und für die holländischen Interessenten um eine Prestigefrage erster Ordnung handelte.

F. M. H.

VERSTEIGERUNG DER SAMMLUNG A. GANZ

Das Mittelgut fand bei der Versteigerung am 30. Oktober bei Paul Cassirer nur mäßige Preise und schwer Absatz. Dagegen gingen einige der Hauptwerke zum Teil zu sensationellen Preisen fort. Als die wichtigsten seien erwähnt: Böcklin „Das Drama" 23500 M., Lovis Corinth „Florian Geyer" 23500 M. (Käufer die Stadt Berlin), Corinth „Selbstbildnis vor der Staffelei 1918" 14000 M. (eine sehr bemerkenswerte, kluge Erwerbung des Wallraf-Richartz-Museums in Köln), Paula Modersohn „Stilleben mit Blumen" 7900 M. (Erwerbung des Museums in Halle), dieselbe „Italienisches Mädchen" 9000 M., dieselbe „Der alte Bredow" 4100 M. (Museum Stettin), „Die alte Armenhäuslerin" dagegen ging mit 10500 M. zurück. Zügels „Mann mit zwei Ochsen" erzielte 3100 M. —

Aus der im Anschluß mitversteigerten Kollektion aus verschiedenem Besitz seien genannt: Liebermann „Zwei Spaniols" 4500 M., Picasso „Postkarte" 900 M., Renoir „Hafen in Südfrankreich" 5000 M., Derain „Gebirgslandschaft" 2300 M. (Museum Stettin), Van Gogh „Die Hüttenwerke" 29500 M., Pissarro „Bauernmädchen" 13200 M., Renoir „Birnbaum" 8000 M., Sisley „Seine-Ufer" 13000 M., Slevogt „Obstbäume" 4400 M. G

VERSTEIGERUNG MODERNER GRAPHIK

Die Versteigerung der Sammlung Dr. von Dietel am 16. und 17. Oktober bei F. A. C. Prestel in Frankfurt a. M. brachte eine Reihe bemerkenswerter Preise:

Nr. 51: Muirhead Bone: Ayr Prison kaufte Colnaghi für 6275 M. (Dieses Blatt erzielte vor einigen Monaten in Berlin 1600 M.) Die übrigen Blätter desselben Künstlers bewegten sich zwischen 1500 M. und 2500 M. Colnaghi erwarb auch Nr. 70: „The Doge's Palace, Venice" von Cameron für 3900 M. Eine Mappe mit zwölf Radierungen von Mary Cassatt, Nr. 75, ging für 5860 M. in den Besitz des Pariser Händlers Godefroy über. Den seltenen ersten Zustand von Corots „Souvenir d'Italie", Nr. 103, bezahlte Guiot mit 1955 M. Erstaunliche Preise wurden auch für die schönen Porträts von Francis Dodd bezahlt, die je über 1000 M. brachten. Ein besonderer Kampf entspann sich um die Lithographien und Radierungen von Jean Louis Forain. Die Lithographie „Au Théâtre", Nr. 160, wurde mit 4000 M. und die Radierung „Le retour de l'Enfant prodique", Nr. 188, mit 6200 M. bezahlt. Die Preise für die übrigen Blätter bewegten sich zwischen 500 M. und 3500 M. Sehr lebhaft wurde weiterhin auf die interessanten farbigen Blätter von Toulouse-Lautrec geboten. Guiot kaufte das schöne Blatt mit dem gelben Wagen „Partie de Campagne", Nr. 727, für 1000 M. und den seltenen Napoleon, Nummer 733, für 500 M. Hoch bewertet wurde

noch die feine Radierung, Nr. 823, von Whistler „Salute Dawn" aus der Venedig Serie, die Amsler & Ruthardt für 3500 M. erwarb.
Den höchsten Preis erzielte der berühmte „Toast" von Anders Zorn, Nr. 836, für das die Fine Art Society 7000 M. bezahlte. — Die schöne „Maja von Heijne" im ersten Zustand, Nr. 843a, kaufte Stern, Frankfurt, für 5700 M. In vielen Fällen wurden die Schätzungen weit überboten, teilweise um das Sechsfache. r

BERLIN

Die Versteigerung der Bibliothek der Herzogin von Leuchtenberg-Beauharnais durch Paul Graupe am 22. und 23. Oktober war ein verheißungsvoller Auftakt für den Winter. Wenn man das große Angebot von fast 900 Nummern und die kleine Zahl deutscher Sammler dieser Dinge bedenkt, so war das Resultat überraschend erfreulich. Allerdings war der internationale Handel sichtlich an dem Objekt interessiert, so daß gerade die großen Stücke sehr gute Preise erzielten und teilweise sogar die Schätzungen überschritten, die schon recht hoch im Durchschnitt waren. Das seltsamste Buch der Versteigerung, von Ludwig XV. selbst verfaßt, gesetzt und gedruckt, ist begreiflicherweise (für 20000 M.) nach Frankreich zurückgewandert, aber der schöne Didotsche Lafontaine mit zwei Originalzeichnungen von Fragonard (für 7000 M.) fand, wie so manche andere Kostbarkeit, einen Frankfurter Käufer. West- und Süddeutschland waren überhaupt neben Paris am stärksten unter den Bietern vertreten. Eine Liste der wichtigsten Preisergebnisse drucken wir in unserer besonderen Beilage ab. Ho

★

Kaiserbecher mit Deckel Kat.-Nr. 2
Fabrik Du Paquier
Versteigerung der Porzellansammlung Karl Mayer bei Glückselig G. m. b. H., Wien am 19.—21. November 1928

ÜBER DAS SAMMELN ALTER MÖBEL

Dies ist der Titel einer kleinen illustrierten Veröffentlichung, die Professor Hermann Schmitz anläßlich der Sonderausstellung „Alte Möbel" bei Margraf & Co., Berlin, Abteilung Antiquitäten herausgegeben hat. Schmitz setzt hier an Hand mehrerer besonders typischer Möbel verschiedener Herkunft und Epochen die Merkmale auseinander, nach denen heute der geläuterte Geschmack zu kaufen pflegt, der das Möbel nicht als Antiquität, sondern nach Materialechtheit und künstlerischer Linienführung wertet. „Aus diesem Grunde wird heute auf Möbel von klarem Aufbau, von feinen Profilen und materialgerechter Holzarbeit größerer Wert gelegt als auf ornamentüberladene Prunkmöbel usw."
Nach diesen Gesichtspunkten hat die Firma Margraf & Co. ihre Neuerwerbungen getätigt, die nun in dieser sehenswerten Ausstellung vereinigt sind. B

VOM BERLINER MARKT

Von der Galerie Dr. Alfred Gold sind in den letzten Monaten Werke moderner und alter Meister in bedeutende Privatsammlungen übergegangen, darunter berühmte Frauenbildnisse von Manet und Renoir, frühe Landschaftsbilder von Monet und Pissarro, aquarellierte Zeichnungen von Daumier usw.
Von alten Meistern hat die genannte Galerie in der letzten Zeit einen bedeutenden Jan v. d. Heyden, einen van Goyen, eine Grisaille von Rubens in ausländische Sammlungen verkauft. An Neuerwerbungen zeigt Dr. Gold unter anderem sehr gewählte kleinere Werke von Corot, neben denen sich eine Anzahl schöner Bilder von Sisley sehr gut ausnimmt; ferner

neuere Bilder von Matisse, Derain, Signac und — last not least — ein kleines ungewöhnlich leuchtendes Aquarell von Cézanne. n

NEUE KATALOGE

a) Collection Goudstikker. b) Collectie P. de Boer

Goudstikker, Amsterdam, legt mit Nr. 35 seinen neuesten Herbstkatalog vor, der nach Anlage und Ausstattung dem an dieser Stelle vor nicht langer Zeit besprochenen Frühjahrskatalog folgt. Wieder ist in diesem Bande eine interessante Sammlung erstklassiger Bilder vereinigt und vorzüglich reproduziert. Es sind insgesamt 44 Nummern, die sich zum großen Teil auf die flämische und niederländische Malerei verteilen. Aber auch die Italiener sind gut vertreten. Arbeiten wie der Greisenkopf vom Meister der Legende der hl. Magdalena (von dem Goudstikker auch eine Madonna besitzt), das Bildnis des Lucas van Leyden und ein Porträt des Giorgione gehören zu den nicht alltäglichen Dingen, die in diesem Zusammenhang herausgegriffen werden sollen.
Dem Beispiel Goudstikkers folgt, vielleicht auf unsere Anregung hin, die Amsterdamer Kunsthandlung P. de Boer, deren Filiale die altholländische Kunsthandlung Otto Busch in Frankfurt a. M. ist. Das Format des Katalogs ist größer gewählt, so daß oft zwei Abbildungen auf eine Tafel gehen. Auch hier handelt es sich in erster Linie um bedeutende Stücke der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts und dann auch um flämische, spanische und italienische Bilder. Genannt seien u. a. eine feine Madonna des Benozzo Gozzoli, ein köstlicher Lucas Cranach, „Diana und Aktheon", ein Spinello Aretino, ein Apostelkopf des Greco, eine „Begegnung" von Murillo und vieles andere. Text gleichzeitig holländisch und deutsch, insgesamt 30 Nummern. b

★

EINE GRÜNEWALD-AUSSTELLUNG IN BERLIN

In Erinnerung an das 400. Todesjahr des Matthias Grünewald (1528 oder 1529) veranstaltet die Generaldirektion der staatlichen Museen in Berlin im Dezember eine eigene Grünewald-Ausstellung, die wahrscheinlich im Durchgangssaal des alten zum neuen Museum stattfinden wird. Die Veranstaltung, die in erster Linie aus dem Bestande an Grünewaldschen Originalen im Kupferstichkabinett schöpft, zeigt außerdem die in halber Größe von Marc Grunwald gefertigte Kopie des Isenheimer Altars, die in diesem Heft des Cicerone veröffentlicht wird. Auch hofft man auf Leihgaben aus anderen deutschen Museen. B

Kat.-Nr. 54 Kat.-Nr. 35 Kat.-Nr. 54

Nr. 34. Ein Paar kleine Blumenvasen. Um 1730
Nr. 35. Wöchnerinnenschale mit Deckel und Untersatz. Um 1723
Versteigerung der Porzellansammlung Karl Mayer bei Glückselig G. m. b. H., Wien am 19.—21. November 1928

Dürer — Männliches Bildnis
Bayonne

DAS MUSEUM IN BAYONNE

VON FLORENT FELS

Die Stadt Bayonne, die am Fuße der Pyrenäen und nahe dem Strande von Biarritz liegt, beherbergt einerseits eine Menge von malerischen Gebirglern und andererseits eine Anzahl von spanischen und südamerikanischen Küstenbewohnern, die mit Tüchern und vielfarbigem Pullover bekleidet sind. Die einen sowohl wie die anderen erscheinen in malerischer Eigenart in einer Stadt, die weder spanisch noch französisch ist: sie sind Basken mit allem, was dazu gehört an Farbigkeit und dunklen Klängen des Zaubers und der Tigerhaftigkeit.

Der Porträtmaler Bonnat, der aus Bayonne stammt, hat dieser Stadt seine ganze Sammlung, die das Interesse an seinen zahlreichen Vorzügen noch mehr erhöht, vermacht. Man kennt die Laufbahn Bonnats. Er war der Typ des Streiters gegen die Jury im Salon. Er porträtierte besser als die Photographen, noch dazu in Farben. Vor den Modellen seiner Bilder rufen die Narren: »Man könnte sagen, er will gerade sprechen«. 1866 hat die Stadt Paris eine Ehrenmedaille zu verleihen; Bonnat erhält 49 Stimmen gegen 38 für Carpeaux und 23 für Corot. Nichts hat sich seitdem geändert mit dem Ergebnis, daß die Stadt Paris nicht ein einziges Museum zeitgenössischer Malerei besitzt.

Bonnat kommt aus einer einfachen Familie, schafft mit Macht seine leblosen, aber ähnlichen Bildnisse und wird unerhört reich. Er kann selbst Kunstwerke

Rubens — Bellerophon und die Chimäre
Bayonne

erwerben und dabei entwickelt sich sein Geschmack ausgezeichnet. Im Jahre 1891 drückte Bonnat dem Bürgermeister von Bayonne gegenüber den Wunsch aus, seiner Vaterstadt die Grundlagen zu einem bedeutenden Museum anzubieten. Die Stadt übernahm auf ihre Kosten den Bau, der — nach einem Wettbewerb — dem Architekten Plankaert übertragen wurde. Der Grundstein wurde 1896 gelegt. Im Jahre 1901 wurde der Bau fertig, im ersten Stock, der ganz und gar für Bonnat bestimmt war, brachte er selbst den ersten Teil seiner Sammlung unter. Das neu gegründete Museum reihte sich auf diese Weise unter die wichtigsten der französischen Provinz ein und bot seinen Besuchern eine Auswahl von Gemälden der großen ausländischen Schulen. Frankreich war durch die besten Meister des 19. Jahrhunderts vertreten.

Ferner trennte Bonnat, der ein Liebhaber von Zeichnungen war, von seinem berühmten Kabinett 172 ausgewählte Stücke, unter denen gesicherte Blätter von Michelangelo, Raffael, Rembrandt und Dürer und 17 Zeichnungen von

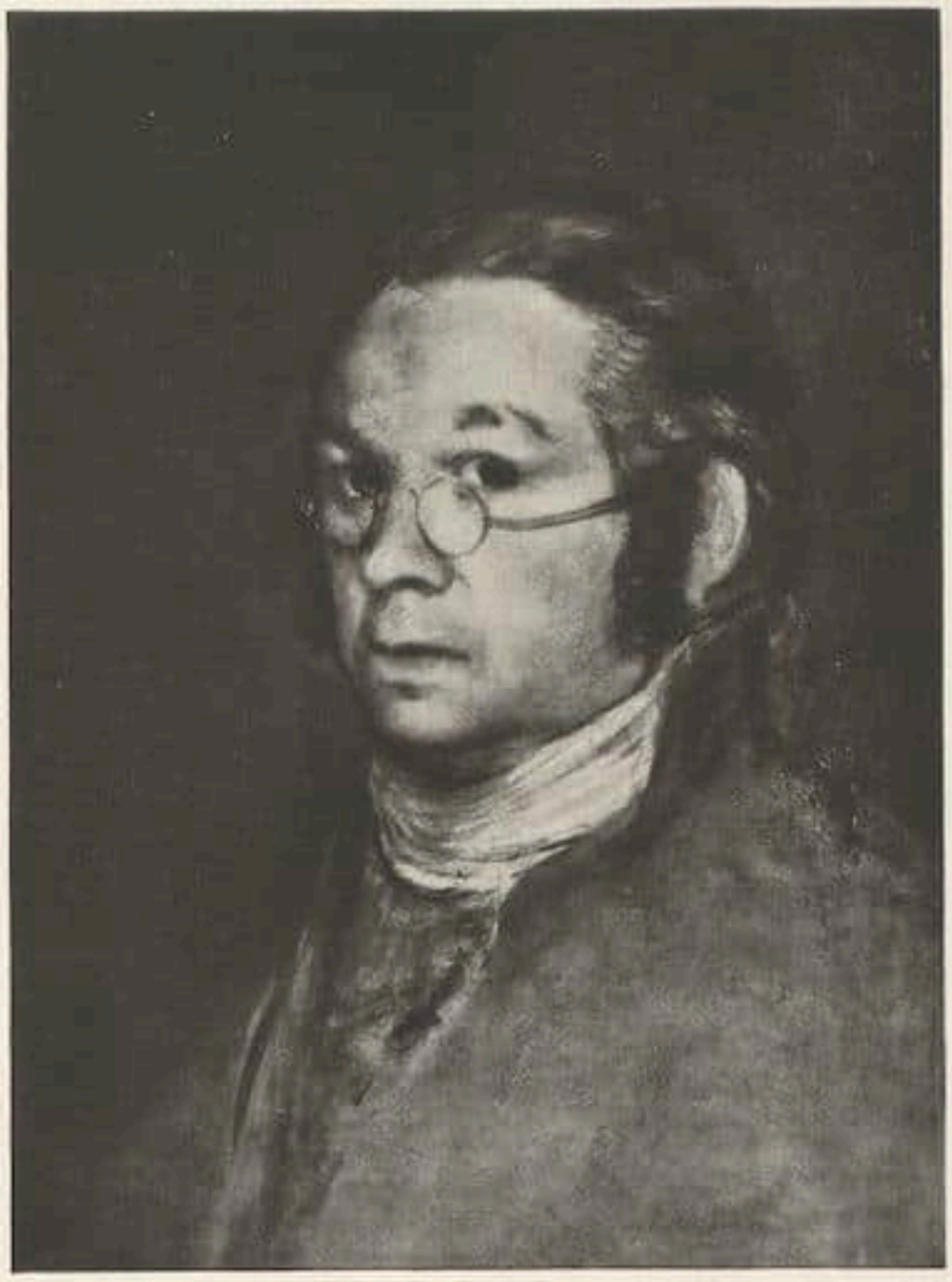
Gericault — Gardejäger zu Pferde
Bayonne

Ingres, 13 von Prud'hon und 12 Aquarelle von Barye waren; schon ihnen allein verdankt das Museum seinen Ruf.

Nach Friedensschluß entschied sich Bonnat, seine ganze Sammlung der Stadt Bayonne zu überlassen und dafür auf ihre Kosten in einem ihm zugeeigneten, passenden Gebäude zu wohnen.

Nach dem Tode Bonnats, am 8. September 1922, kam das Museum mit all seinen Reichtümern in den Besitz der Stadt. Man befolgte das Versprechen, das man dem Maler gegeben hatte. Das Museum wurde im ganzen für seine Sammlung reserviert, deren Aufstellung von den Herren Jean Guiffrey und Carl Dreyfus besorgt und am 29. Juli 1923 beendet wurde. Sogleich fand die feierliche Eröffnung statt.

Für den deutschen Kunstliebhaber bietet das Museum Bonnat insofern besonders Interessantes, als es eine der reichsten Sammlungen von Dürer-Zeichnungen enthält, darunter das herrliche Männerporträt (Abb.), ferner Tier- und Menschenstudien. Die Sammlung Bonnat ist überhaupt sehr reich an Porträts. Sie beherbergt weiter herrliche Skizzen von Rubens und van Dyck, für die Léon Bonnat eine leidenschaftliche Vorliebe gehabt zu haben schien. »Der Triumph Heinrichs IV.«, »Die Schlacht bei Ivry« verdeutlichen Rubens' Vorbereitungen für einen Auftrag, der nicht ausgeführt worden ist, nämlich die Verherrlichung der Taten Heinrichs IV. Van Dyck ist vor allem durch eine Kreuzaufrichtung vertreten und durch das wunderbare »Martyrium des



Goya — Selbstbildnis
Bayonne

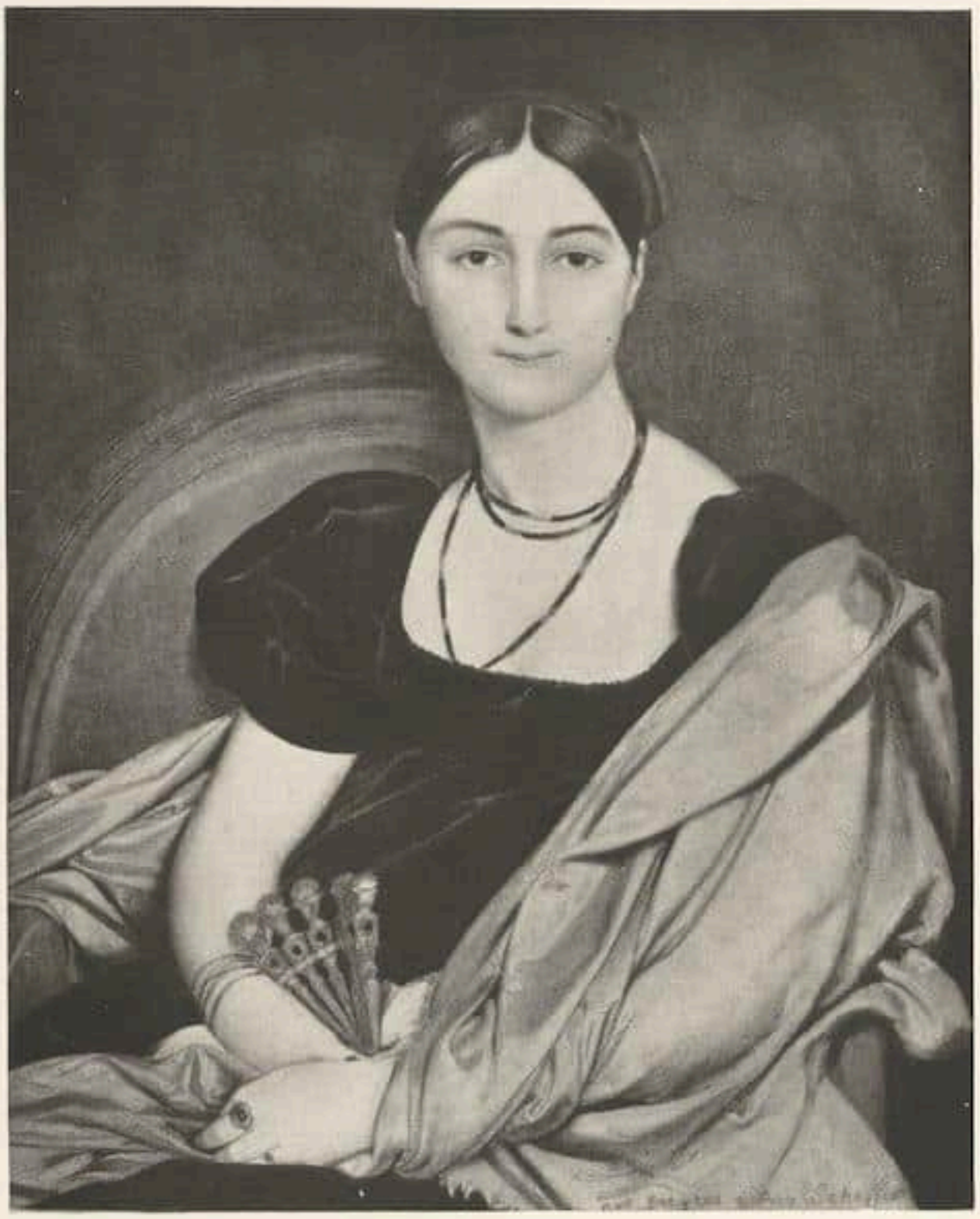
hl. Georg«. Von Rembrandt gibt es dort ein kleines Porträt des Bürgermeisters Six, ferner »Die Badende«, eine Studie für die Susanna im Berliner Museum, Köpfe von Greisen und Rabbinern.

In dem Saal, der dem 18. Jahrhundert gewidmet ist, hängen Bilder von Lawrence, Reynolds, Raeburn, Constable und ein sehr schöner Deckenentwurf von Tiepolo. In diesem Saal befinden sich auch zwei ergreifende Ölgemälde von Greco, das Porträt des Herzogs von Benavente, dem Großinquisitor und das des Erzbischofs von Toledo, dem Kardinal Quiroga. Das Museum besitzt übrigens von der spanischen Schule drei der wichtigsten Goyas, zunächst ein Selbstbildnis (Abb.), das sehr bemerkenswerte Porträt des Don Francisco di Borja, Herzog von Osuna, endlich ein Bildnis des Joseph von Calasanza, dem Gründer des Ordens der Piaristen, wie er die Taufe empfängt.

Von dem einzigen großen französischen Bildhauer der Romantik, David d'Angers, enthält das Museum 40 Bronzemedaillen.

Von Puvis de Chavannes gibt es eine große Leinwand, »doux pays« (Abb.), das das Haus Bonnat in der Rue Bassano schmückte, wo jetzt — oh, Ironie des Schicksals — die Söhne von Nadar, dem Freund von Manet und Baudelaire wohnen.

In einem Saal, der für das 19. Jahrhundert bestimmt ist, findet man wunderbare Bilder und Zeichnungen von Ingres, »Die Badende«, ein außergewöhn-



Ingres

Madame Devauçay
Bayonne

Puvis des Chavannes
Ehemals im Palais Bonnat

Liebliches Land
Bayonne

Th. Chassériau. 1840 (pierre noire). Madame E. Hennet
Bayonne

liches Halbfigurenbild der Frau Devauçay (Abb.), das eine verkleinerte Darstellung des großen Porträts im Musée Condé in Chantilly ist. Von Ingres außerdem ein Porträt in ganzer Gestalt von Karl X., Studien für die Apotheose Homers usw.

Man wird nicht ohne Erstaunen den Eklektizismus eines Malers feststellen, der sich kaum merkbar in seinem Werke, in der Natur, im Licht, in der Bewegung offenbart. Es gibt in diesem Museum, das reich an Meisterwerken ist, einige herrliche Géricaults, Delacroix' von reinster Gefühlswärme. Und all dies hier wird berichtet, ohne einige schöne Proben griechischer und römischer Skulpturen zu erwähnen, die unwichtig erscheinen nach der herrlichen Sammlung von Zeichnungen des Pisanello, Signorelli, Lionardo, Michelangelo, Raffael, Holbein, Rembrandt, Cranach, Lorrain, Watteau, Boucher, Ingres, Delacroix, Barye, Degas, die zusammen eins der wichtigsten Zeichnungskabinette der Welt darstellen.

Schon diese Namen unterstreichen die Bedeutung der Sammlung und die Tatsache, daß dieser Maler, der selbst nur ein kühles, wenig ursprüngliches Werk hervorbrachte, wohl eher wegen seiner Großzügigkeit als wegen seiner eigenen Kunst fortleben wird.

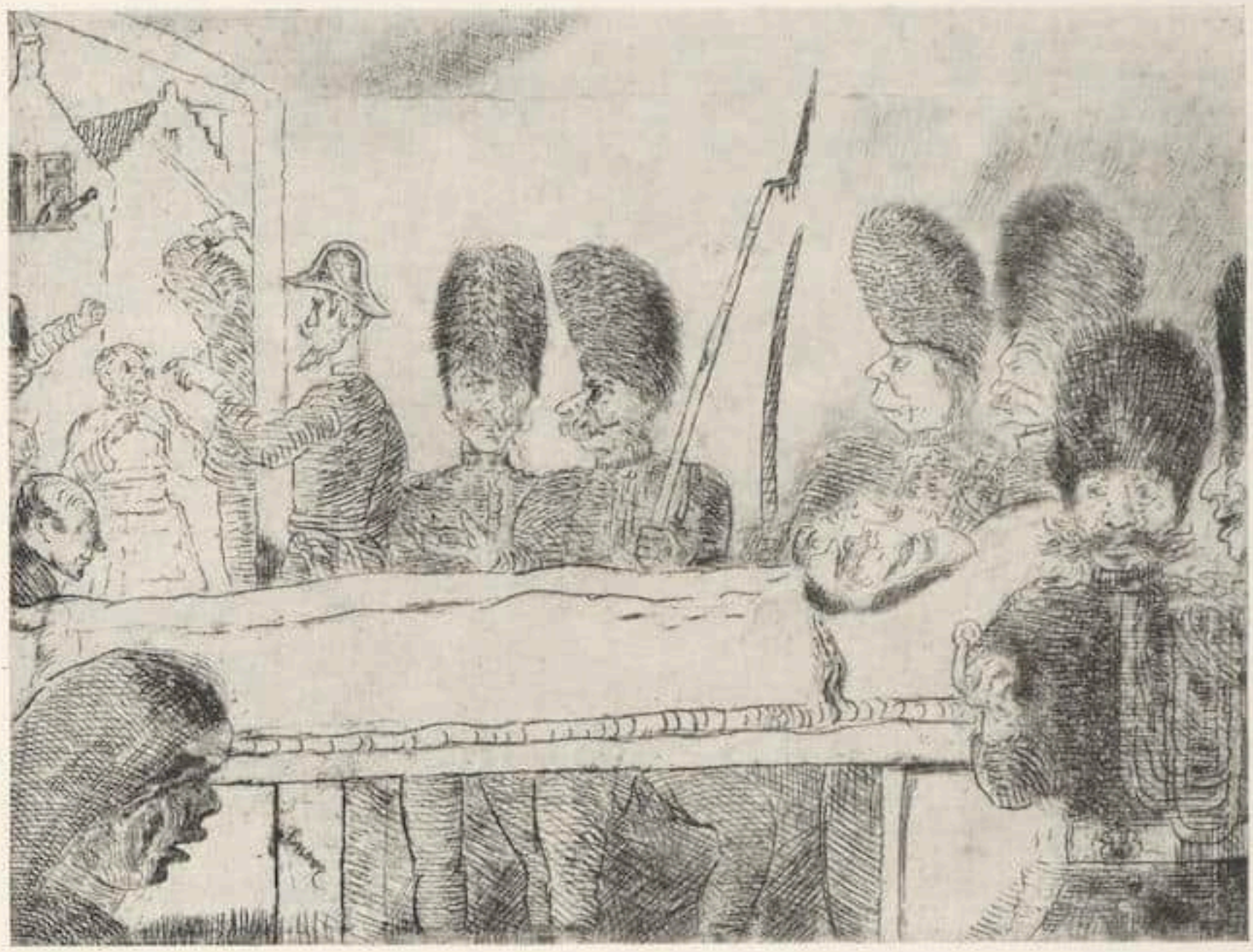
James Ensor — Peste dessous, peste dessus, peste partout

JAMES ENSOR / DER GRAPHIKER

VON ROGER AVERMAETE

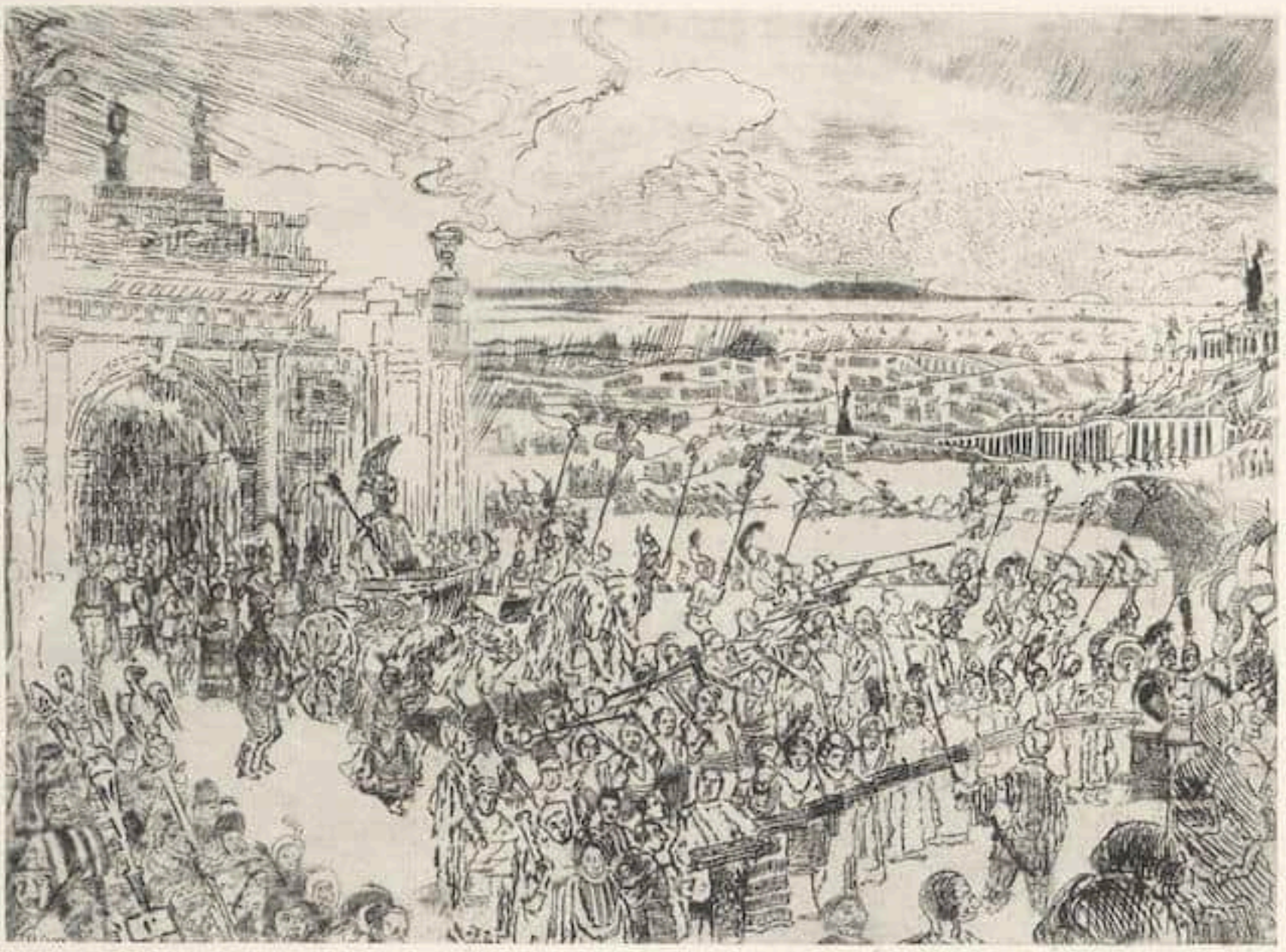
In Belgien ist der Bürger den Neuerern der Kunst noch nicht gewogen. Trotzdem muß man feststellen, daß er seinen Sarkasmen einen Dämpfer aufgesetzt hat, weniger, wie es scheint, aus fortgeschrittenem Verständnis als aus der unbestimmten Furcht heraus, sich lächerlich zu machen, was, wenn es auch nicht wahrscheinlich, so doch möglich sein könnte. Selbst für einen Dummkopf ist der Zweifel der Weisheit Anfang, und nichts ist geeigneter, einen hohlen Kopf aus dem Gleichgewicht zu bringen als der Lärm, der um eine Fahne herum entsteht, und wäre es auch nur um ein »Fähnlein«. Die heutige Generation versteht diesen psychologischen Faktor besser. James Ensor, der große Einsame, hat bis zum Ende seiner Laufbahn warten müssen, damit sich die wegen seines eigenartigen Talentes um ihn her entstandenen Stürme beruhigten. Der Lärm der Jungen, die ihn zu einem ihrer wenigen Bannerträger erwählten, hat hierzu jedoch nicht beigetragen.

James Ensor war ein Revolutionär in der Malerei. Hat er doch im Jahre 1911 mit einer gewissen Selbstzufriedenheit geschrieben: »Meine ständigen Bestrebungen, heute verhimmelt, haben den Haß meiner im Schneckentempo folgenden, ewig überholten Nachtreter entfacht. Wie soll man sich die Anerkennung eines Lemonniere, Mauclaire usw. erklären, da ich doch vor 30 Jahren, lange vor Vuillard, Bonnard, van Gogh und den Luministen alle modernen Probleme, den ganzen Einfluß des Lichtes, die Befreiung der Erscheinung aufgezeigt habe«.



James Ensor — Les Gensdarmes. 1888 (17,5×23,5 cm)

Es bedarf kaum der kritischen Prüfung dieser Behauptung, um festzustellen, daß — welches auch immer der persönliche Anteil Ensors an der Erneuerung der Malerei gewesen sein mag — es dieser nicht war, der in erster Linie jene schrecklichen Zornesausbrüche über das Ensorsche Werk entlockt hat: Die gehen vielmehr auf das Konto des Zeichners und des Radierers. Natürlich darf das Ästhetische nicht sehr ins Gewicht fallen. Der Unkundige muß sich klar sein, daß er sich Werken ungebräuchlicher Faktur gegenüber befindet. Wenn es sich um diese eine Eigenartigkeit handelte, würde er, je nach der Anlage, entweder verärgert oder irritiert darüber sein, das heißt sein Widerstand wäre der gleiche, der Radierung sowohl wie der Zeichnung oder dem Ölbild gegenüber. Aber es kommt für die Denkweise eines blöden Gehirns der unglückliche Umstand hinzu, daß Ensor in seinem graphischen Werk fast immer satirisch ist. Sein zersetzender Geist ergeht sich auf Kosten aller Vorurteile, aller Dummheiten, der Einrichtungen sowohl wie der Dummköpfe selbst. Das gute Publikum, das sich gern das Recht anmaßt, einen Künstler »ex cathedra« zu verdammen, weil er seine Gewohnheiten verletzt, begreift nicht, daß dieser Künstler sich dadurch an ihm rächt, daß er es zum Besten hat. Und Ensor hat es allerdings zum Besten. Bei aller Beschränktheit seines Gesichtskreises fehlt es dem Bürger doch nicht an gesundem Menschenverstand, und der Künstler mag noch so sehr versuchen, ritterliche Helden, Könige und andere hohe Persönlichkeiten mit der Maske Betrunkener und Schlemmer zu belasten, der Bürger

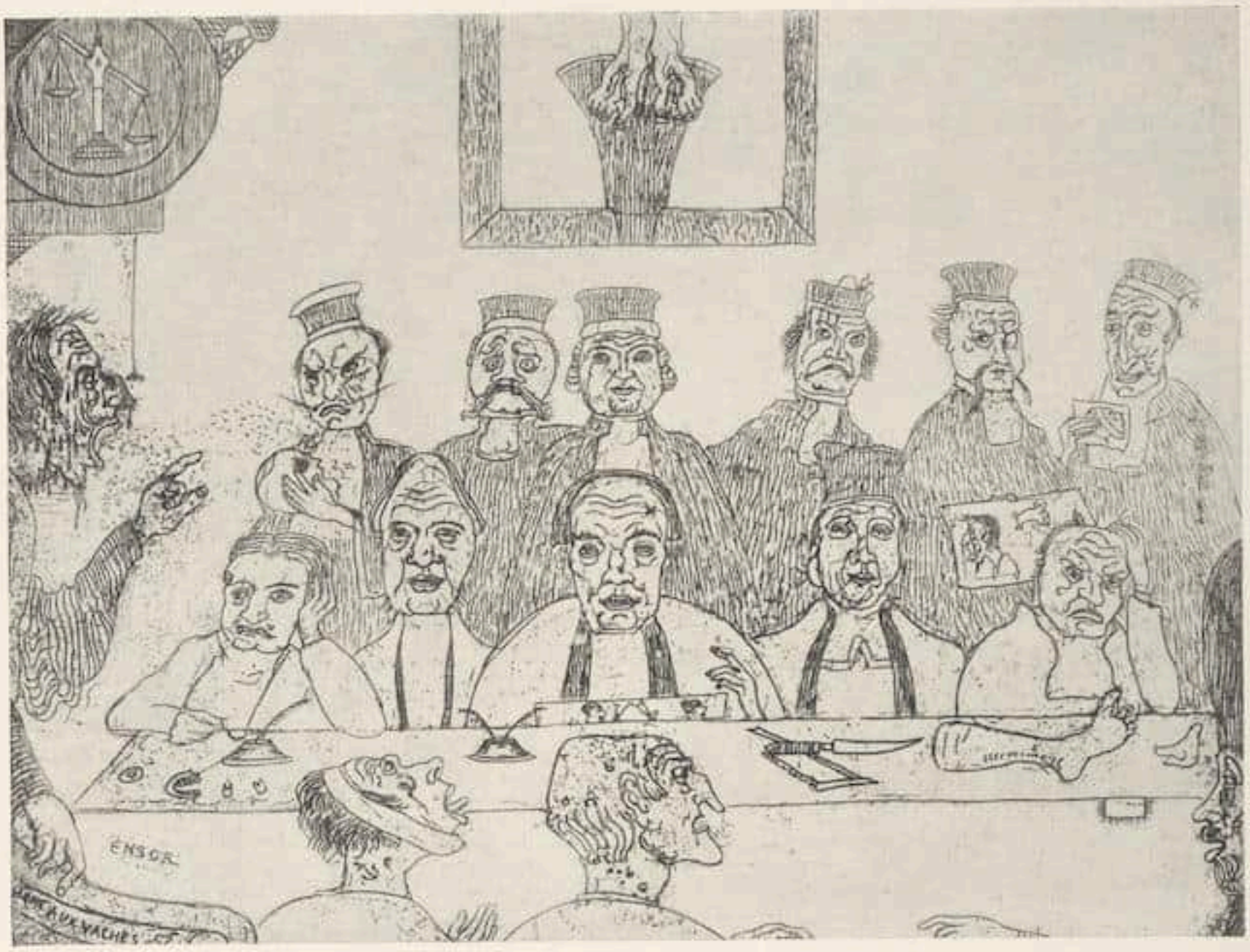


James Ensor — Le Triomphe romain. 1889 (18×25 cm)

ist doch nicht so blind, um in diesen Grotesken nicht seinesgleichen zu erkennen. Daher sein Haß. Ein Haß, der sich um so leichter erklärt, als die Maler, die wie Ensor einen satirischen Stift führen, in Belgien äußerst selten sind. Und um das psychologische Bild zu vollenden, muß man außerdem die Schriften Ensors erwähnen, die wie seine Zeichnungen und seine Radierungen dieselbe beißende Ader verraten.

Es ist nicht übertrieben, wenn man behauptet, daß der Geist Ensors sich vollständig nur in seinem graphischen Werk und in seinen Schriften offenbart. In der Malerei kommt dieser Geist nur in seinen Masken und Grotesken zum Ausdruck. Selbst hier selten mit derselben Kraft. Das hat seinen Grund darin, daß Phantasie und Satire die beiden Dominanten in Ensor sind, aber mit der Einschränkung, daß seine Phantasie immer — oder fast immer — im Dienst seines satirischen Geistes steht. Da die Satire intellektuellen Wesens ist, kommt die Vorherrschaft, die ihr Ensor zuweist, nicht zur vollen Geltung in der Malerei, einer Kunst, die wohl in ihren Direktiven, nicht aber in ihren Ausdrucksmitteln intellektuell ist.

Wenige Künstler haben in der Radierung eine Meisterschaft erreicht, die der Ensors vergleichbar wäre. Er weiß seine Platten mit einer Menge winziger Personen zu beleben, die mit einer Feinheit und einem Esprit in den unglaublichsten Einzelheiten gezeichnet sind, während er dem Ganzen dabei doch den Charakter der Größe erhält. Eine der schönsten Platten in dieser Hinsicht ist »La Cathédrale«, wo eine furienhaft wühlende Menge mit der imposanten Masse



James Ensor — Les bons Juges. 1894 (17,5×23,5 cm)

der Kirche in merkwürdigem Gegensatz steht. Dieselben Eigenschaften finden sich auch im »Triomphe romain« und in »La Bataille des éperons d'or«, im letzteren mit besonderer Betonung der satirischen Absichten. Es ist fabelhaft zu sehen, wie die Kämpfenden sich aufspießen. Einzelne Glieder liegen verstreut auf dem Schlachtfeld umher. Standarten sind auf dem Gesäß aufgesteckt wie auf eroberten Festungen.

Die satirische Note ist noch stärker unterstrichen in »Les Gendarmes«, »Les mauvais Juges«, »Peste dessous, peste dessus, peste partout«. Seine an Bouffonerie grenzende Laune streift hier die Karikatur und schreckt auch nicht vor dem gespenstischen Genre zurück. Die Phantasie verlangt ihr Recht in »Le Triomphe de la mort« und »Les diables Dritts et Hihahot menant le Christ aux Eufers« unter anderen, wo ungeheuerliche Gestalten von allen Seiten in halluzinistische Phantasiegebilde hereinfluten.

Die Phantasie Ensors geht noch weiter in einer Zeichnung wie »Les Soudards Kès et Pruta entrant dans la ville de Bise« mit legendenhaftem Dekor und in jener ungewöhnlichen »Tentation de Saint-Antoine«, wo tausende von Mustern und tausende von Personen zwischen der klaren Architektur traumhafter Kathedralen schwirren. Man steht betroffen vor der Ausführung eines solchen Werkes.

Er hat Christus zum Gegenstand einer Folge von 32 Blättern gemacht («Scènes de la vie du Christ«), in denen er unter dem Vorwand, das Leben des Nazare-

James Ensor — La bataille des Eperons d'or. 1895 (17,5×23,5 cm)

ners zu erzählen, seiner bitteren spöttischen Laune und seiner zügellosen Phantasie freien Lauf läßt, denn selbstverständlich hat er dieses Leben auf seine Art erzählt, die den offiziellen Versionen in keiner Weise verwandt ist, wie sie von der Wachsamkeit der Kirche herausgegeben werden.

Zum Schluß muß man noch erwähnen, daß Ensor Radierungen und Zeichnungen macht, denen dieser kampflustige Geist, der ihm so ganz eigen, fehlt und die Landschaften, Marine- und einfache Studienstücke darstellen.

Das graphische Werk Ensors wahrt den Charakter großer Einheitlichkeit, was Auffassung sowohl wie auch Handschrift angeht. Der Künstler verabscheut die »korrekte« Linie von jeher, kann man sagen, wie er alles Korrekte verabscheut. Seine Linie ist immer voller Einfälle, reich an unerwarteten Bewegungen. Sie ermöglicht ihm, eine oft geradezu der Karikatur nahekommende Ausdruckskraft zu erreichen, trotzdem sie bei alledem eine Harmonie wahrt, die alles in allem genommen, sein Stil ist. Typisch dafür sind seine Reiterfiguren. Umsonst würde man in seinen Radierungen oder seinen Zeichnungen eine regelmäßige Linie suchen. Alles ist paradox, dem Geist abgezwungen, voller Halluzinationen. Der Geist Ensors ist ausgesprochen verneinend, destruktiv. Ensor ist der Aristokrat einer dekadenten Zivilisation, nicht der Vorläufer einer neuen Welt. Seine offene Sympathie für die Jungen — die sie ihm herzlich erwidern — gilt und kann nur ihrer destruktiven Einstellung allen vorhandenen Erscheinungen gegenüber gelten. Sie lieben in ihm den Revolutionär, ohne sich um die Revolution, die er heraufbeschwört, zu küm-

mern. Daher tritt sein Einfluß nur sporadisch in Erscheinung. Nach all den Stürmen, die das künstlerische Leben der letzten 20 Jahre erschüttert haben, suchen die Jungen ihren Sieg zu organisieren. Sie wollen als die Apostel eines neuen Glaubens aufbauen. Ensor dagegen, sich selbst stets treu, ist bis heute dasselbe Phänomen geblieben, das er ehedem gewesen: der Mensch, der an nichts glaubt, dessen spöttelnder Geist seine Lust hat an dem Triumph auf Kosten aller menschlichen Dinge.

Seine anglo-flämische Abstammung gibt vielleicht den Schlüssel zu der Eigenart seines Temperaments, in dem der sarkastische Geist des alten Breughel mit seiner flämischen Bauernschrotigkeit sich kreuzt mit dem beißenden Humor der englischen Meister der Karikatur. Seine Kunst ist ganz spontan; immer läßt er sich von den Einfällen seiner Phantasie tragen. »Getrieben von oft gegensätzlichen Winden bin ich, auf Abenteuer ausgehend, den Gestaden der Wunderlande zugeschifft. Das hat mir alle die exquisiten Genüsse jener von buntschillernden Träumen belebten Regionen eingebracht.«

Heute haben sich die Stürme gelegt und der Ruhm ist da. James Ensor hat sich nicht geändert. Er ist noch immer jung trotz seiner 68 Jahre. Er wohnt noch immer am Meeresstrande, an der Nordsee, wo er immer gelebt; aber er bleibt ein treuer Erforscher der »Lauda des verächtlichen Lächelns«.

Übers. W. K.

James Ensor — Les mauvais Médecins. 1895 (17×24,5 cm)

James Ensor — La Vengeance de Hop-Frog. 1898 (35×24 cm)

GHERARDINIS »ESAU UND JAKOB«

VON PAUL SCHUBRING

Allessandro Gherardini ist ein Florentiner Barockmaler, 1665 dort geboren und 1723 in Livorno gestorben. Lanzi bezeichnet ihn nach Voss (Künstlerlexikon XIII, S. 523) als Eklektiker, der sich hauptsächlich an Veronese und Luca Giordano angeschlossen hat. Man kennt viele Altarbilder und Fresken von ihm in Florenz und Pisa, Pistoja, Livorno, Genua. In Deutschland gibt es Bilder von ihm in Schleißheim, Bamberg, Aschaffenburg, meist alttestamentliche Stoffe wie Salomo und die Königin von Saba, die Findung des Moses, Esther und Ahasver. Wie der Florentiner Lokalhistoriker Gaburri in dem Manuskript der Biblioteca nazionale in Florenz versichert, seien viele Bilder Gherardinis nach Dänemark gekommen. Von dort scheint auch das Bild zu stammen, das im Krieg in Polen gefunden und rechtmäßig erworben wurde; es ist jetzt in Berliner Privatbesitz und stellt die Versöhnung Esaus und Jakobs dar. Es eignet sich als glanzvolles Paradestück der Zeit um 1700, als Repräsentant einer sonst nicht eben liebevoll gewürdigten Epoche zur genaueren Betrachtung.

Die Barockmalerei hat sich, namentlich in ihrer zweiten Hälfte, des Alten Testamentes viel stärker angenommen als die Renaissance. Das Heroisch-Pathetische der alten Patriarchen und die wilden Schicksale eines vielgeplagten Volkes paßten gut zu dem lauten Stil der Emphase. Man liebte zunächst Einzelgestalten oder eine Gruppe (Judith, David, Simson, Joseph und Frau Potiphar, Rebekka und Elieser). Aus der Jakobsgeschichte finden wir den Traum der Himmelsleiter, den schon Raffael an die Decke der Heliodorstanze gemalt hat, Jakob, der die Herden Labans hütet, und Jakob, der den Segen Isaaks empfängt. Inzwischen hatte man in Neapel sich der großen Szene zugewandt. Luca Giordano ist z. B. im Prado mit folgenden alttestamentlichen Stoffen vertreten: Das Opfer Abrahams, die Verstoßung der Hagar, der Kampf Jakobs mit dem Engel, die Kämpfe Simsons, Bathseba im Bade, das Urteil Salomos; in Dresden finden wir von Luca einen David, Susanna und die Alten, Lot mit seinen Töchtern. Hier nun setzt Gherardini ein. Er wählt für seine rauschend üppigen Bilder, die ja nicht in die Kirchen, sondern in die Paläste gehören, jene schon oben genannten repräsentativen Stoffe, Salomo und die Königin von Saba, Esther und Ahasver usw. Aus der Jakobsgeschichte aber wählt er sich in unserem Bilde diejenige Szene aus, die nach allerhand Betrug, Täuschung und Bruderzwist den pathetischen Schlußakkord der Versöhnung bringt, bei der Esau, der bisher Verfehmte, der eigentliche Held ist.

Die Jakobsgeschichte gehört wohl zu den anstößigsten des Alten Testamentes. Sie beginnt mit der Täuschung Jakobs und Rebekkas, die den alten Isaak und Esau mit dem Geschlechtersegen betrügen. Esau will darauf Jakob erwürgen und dieser flieht zu Laban. Da wird nun Jakob ordentlich betrogen um Rahel durch Lea, betrügt seinerseits aber auch Laban mit der Herde und läßt ihm durch Rahel seine Hausgötter stehlen. Nach zwanzig Jahren zieht Jakob mit großer Angst dem Bruder entgegen, der mit 400 Mann anrückt. Durch ein Geschenk von 200 Ziegen, 20 Böcken, 200 Schafen, 20 Widdern, 30 Kamelen mit ihren Füllen, 40 Kühen, 10 Farren, 20 Eselinnen und 10 Füllen stimmt er Esau günstig, und es folgt nun die Versöhnung der Brüder. Jakob kommt mit seinen beiden Weibern, deren Mägden und elf Kindern; Esau kommt mit 400 Mann an.

A. Gherardini

Die Versöhnung Esaus und Jacobs
Berlin, Privatbesitz

Gherardini hat aus dieser Begegnung eine Huldigung des Landmannes vor dem Fürsten und Heerführer gemacht. Ihm mochten wohl Szenen vorschweben, wo ein siegreicher Condottiere die Huldigung der Landbevölkerung empfängt. Esau hat keine Frauen bei sich — die Bibel erwähnt drei Frauen —, er hat nur seine Leibgarde, drei behelmte Krieger und einen zarten schönen Pagen als Pferdehalter mitgebracht. Eben ist er vom Pferd gestiegen, eilt herbei und will den Bruder aufheben, der sich demütig vor ihm beugt und beteuernd die Linke aufs Herz legt. Der Kontrast dieser beiden Hauptfiguren ist das eigentlich Dramatische in dem Bilde. In Esau streitet das entgegenkommende Wesen mit dem üblichen Soldatentyp; man erinnere sich z. B., wie Bismarck in Kürassieruniform auf Napoleon III. nach Sedan zureitet. Jakob seinerseits beugt reichlich tief die Knie. Die primitive Kunst kannte die Szene einer Visitation, wo eine Frau vor einer Frau kniet, sogar die Ältere vor der Jüngeren; man denke an die Robbiaplastik in Pistoja oder an Ghirlandajos Bild im Louvre. Da steht eine aufrechte Figur neben einer knieenden im rechten Winkel, horizontal liegen die Arme der beiden Frauen. Hier rauscht die Esaufigur im wogenden Pathos des Bogenkonturs von links heran, gegen sie schiebt sich von rechts unten die stoßende gestreckte Figur Josephs. Hinter ihm müßten nach dem biblischen Bericht zuerst die Kebsweiber mit ihren Kindern, dann Lea mit ihren Kindern, zuletzt Rahel mit Joseph kommen (Genesis 33, 2). So hatte es sich Jakob ausgedacht, um Rahel gegen eventuelle Verunglimpfungen am besten zu schützen. Gherardini beschränkt sich aber zum Glück auf Lea und Rahel und als Nebenfigur eine Magd. Mit Scheu und Sorge nähert sich namentlich

Rahel, die sich an die ältere Schwester lehnt. Diese sieht ruhig und wohl nicht ohne Sympathie dem stolzen Schwager entgegen. Sie ist festlich geschmückt im schimmernden Turban, die Schultern und Arme sind nackt, hell schimmert und festlich die Brust und der Mantel rauscht in breitem Strom vor dem Leib. Rahel birgt sich hinter Lea und erscheint daher nur als Brustfigur.
Links der schimmernde Schimmel, rechts zwei schöne Frauen, in der Mitte Huldigung und Versöhnung zweier sehr verschieden gearteter Brüder, Demütigung des Betrügers, Hochherzigkeit des Betrogenen, Ritter und Landmann — man sieht, alle Register sind gezogen, alle Gegensätze verwandt. Ein Flame hätte natürlich alle jene Herden und Kamele auch noch angebracht, der Südländer beschränkt sich auf die Figuren. Es gab im 15. Jahrhundert eine »rappresentazione sacra« der Josephsgeschichte, deren Echo in vielen Cassoni- und Spallierabildern zu finden ist (eine ganze Zahl ist in meinem Buch »Cassoni« abgebildet). So gab es wahrscheinlich auch eine rappresentazione der Jakobsgeschichte, wie sie oben skizziert ist. Während das 15. Jahrhundert den Stil munterer Epik liebt, drängt die Hochrenaissance auf Einzelszenen mit dramatischem Akzent; der Barock sucht sich dann die Szene aus, in der er seine Kräfte am besten ausbreiten und leuchten lassen kann. Der Einzige, der gegen solchen Unfug mit der Tat vorging, war — Rembrandt. Wie er aus der Tobiasgeschichte nicht die renommistischen, sondern die intimen Szenen illustriert hat, so wählt er aus der Jakobsgeschichte die rührende Stunde, wo der Ahnensegen sich auf die kleinen Engelköpfe Manasse und Ephraim legt, im Beisein von deren Eltern Joseph und Asnath (vgl. das Bild in Kassel). Freilich hat er auch andere Szenen gemalt und gezeichnet; Valentiner hat nicht weniger als 29 Zeichnungen zur Jakobsgeschichte veröffentlicht (»Rembrandts Handzeichnungen«, Klassiker der Kunst XXXII, S. 58ff.) und darunter ist auch (S. 84) eine Skizze zur Versöhnung der Brüder (Berlin, Kupferstichkabinett. »Um 1650—53«). Da ist die Auffassung sehr anders. Näher kommt Rubens unserem Bilde in der Darstellung der Münchner Pinakothek, auf der die von Wildens gemalten Tiere eine große Rolle spielen. Hat Gherardini dies Bild für das Ausland, vielleicht für Dänemark gemalt, so kannte er den Besteller wohl kaum, er wählte deshalb wie bei anderen alttestamentlichen Geschichten (Salomo und die Königin von Saba, Esther vor Ahasver) eine festlich repräsentative Szene, wie sie für jeden Festsaal eines Fürstenschlosses sehr wohl paßte.
Kürzlich war in Berlin bei Wertheim eine Ausstellung italienischer Barockbilder aus Berliner Privatbesitz. Da sah man von Caravaggio und Tiepolo herrliche Stücke; aber im ganzen war diese Ausstellung ein Fehlschlag. Leider hing unser Bild nicht in der Ausstellung. Es wäre eine gute Probe gewesen, welche Art italienischer Barockbilder für uns noch genießbar ist. Natürlich alle Veduten und Landschaftsmalerei; dann die heroische Einzelfigur und viel Mythologisches mit edlem Pathos. Endlich aber — und das bezeugt unser Bild — die festliche Szene, das opernhafte Arrangement großer Figuren. Die beliebten Adjektive wie theatralisch, gestellt, unbeseelt sind leicht zu entkräften. Wer bliebe in der Alkestis Racines ungerührt? Diltheys Wort, daß nur die Menschen des Barock seit den Tagen der Antike wieder gewagt hätten, stolz zu leben, gilt für alle Bilder, Statuen, Dramen, Schlösser und Gärten des Barock.

E. Degas
Zu dem Artikel von Florent Fels

Bildnis Bonnat
Bayonne

RUNDSCHAU

DETROIT

Es bleibt einer der Ruhmestitel Valentiners, daß er als einer der ersten Museumsbeamten in Amerika konsequent auch die beste moderne Kunst gesammelt hat, wie sie etwa heute in den Pavillons der Nationen auf der Biennale in Venedig zu Worte kommt. In dieser modernen Galerie seines Museums empfindet man auch die Brücke zwischen den beiden Erdteilen, denn auch das junge Amerika ist hier mit seinen besten Künstlern vertreten. Das Zentrum des Ganzen aber sind die Galerien der Franzosen und Deutschen mit den Werken von Matisse, Derain, Vlaminck, Maillol, Schmidt-Rottluff, Heckel, Kolbe, Nolde, Klee, Kokoschka usw. Die Trennung gewisser Künstler nach dem Zufall der Geburt mag propagandistisch drüben wichtig sein, für unsere Begriffe ist es nicht ganz verständlich, wenn Klee unter den Schweizern, Nolde unter den Dänen rangiert und Kokoschka als Österreicher schlechthin reklamiert wird. Wer sich übrigens über den Bestand und die Tendenzen dieser modernen Galerie informieren will, sei auf den von Valentiner verfaßten kleinen Führer des Detroiter Institute of Arts verwiesen, der erst kürzlich erschienen ist. B

DRESDEN

Letzte Erwerbung der Galerie unter der Ägide von Hans Posse: Der „Schützengraben" von Otto Dix, der seinerzeit Köln sozusagen fluchtartig verlassen mußte, nachdem er sowieso nur hinter dem Vorhang zu sehen war. Und wäre dies Bild nichts anderes als eine ewige Anklage gegen den Krieg, dann wäre es berufen, das in der modernen Abteilung der Galerie zu sein, was unten die „Sixtina" ist. B

MÜNCHEN

Der Direktion der Bayrischen Staatsgemäldesammlungen ist es gelungen, eine Anzahl der auf der Nürnberger Dürer-Ausstellung gezeigten ausländischen Bilder für kurze Zeit als Leihgabe für die Alte Pinakothek zu erhalten. Es sind dies sämtliche Bilder, die aus italienischem Museumsbesitz in Nürnberg waren und das berühmte Rosenkranzbild aus dem Kloster Strahov in Prag. Durch die Möglich-

keit, Dürers Rosenkranzfest in München zu zeigen, gewinnt die Ausstellung der Pinakothek die Bedeutung eines ganz seltenen künstlerischen Ereignisses.

Der beträchtliche Münchner Besitz an Malereien Dürers ist mit den Bildern aus Italien in drei Kabinetten zu einer sehr eindrucksvollen Schau vereint. Man sieht aus den Uffizien das schöne Bildnis von Dürers Vater (1490), die Maria mit Kind und Apfel von 1526 und die beiden Brustbilder der Apostel Philippus und Jakobus von 1516, aus der Galerie Barberini in Rom den Christusknaben unter den Schriftgelehrten von 1506 und aus der Academia Carrara in Bergamo den Hl. Sebastian. Das entzückende kleine Bild der Madonna mit der roten Nelke aus der Staatlichen Filialgalerie in Augsburg ist inmitten dieser Dürer-Bilder aus Italien aufgehängt.

Gleichzeitig hat auch die Graphische Sammlung des Staates in der Neuen Pinakothek eine umfangreiche Ausstellung von Originalzeichnungen Albrecht Dürers veranstaltet. Im Verein mit den in Münchner Besitz befindlichen Zeichnungen sind zu sehen: Dreißig Blätter aus der berühmtesten Sammlung von Dürer-Zeichnungen der Albertina in Wien, die Zeichnungen aus den Uffizien in Florenz und der Akademie in Venedig und die wenig bekannten Originale der bedeutenden Hausmannschen Dürer-Sammlung in Braunschweig. Diese letzte deutsche Privatsammlung ihrer Art enthält u.a. das Silberstiftbildnis von Dürers Frau, einen weiblichen Rückenakt von 1506, zwei köstliche Händestudien zu dem Bilde „Christusknabe unter den Schriftgelehrten", zwei kleine landschaftliche Aquarelle, die Kompositionsskizze zu der „Madonna in der Landschaft mit den Tieren" und eine sorgfältig durchgearbeitete Kreidezeichnung von 1521, den Kopf eines weinenden Engelknaben. Unter den im Besitz der Wiener Albertina befindlichen Blättern fallen besonders auf die drei Vorstudien zu dem berühmten, bei einem Brande der Münchner Residenz vernichteten Heller-Altar und die Studien zu dem Prager Rosenkranzfest. Hubert Wilm

TURFAN

Am 3. November fand in Berlin im Museum für Völkerkunde die feierliche Eröffnung der den Abschluß der Turfan-Sammlungen bildenden Räume im fertiggestellten Durchgang vom Völkerkunde-Museum zum alten Kunstgewerbe-Museum statt.

Bei dieser Gelegenheit äußerte sich Generaldirektor Waetzoldt programmatisch über die Aufgabe der Verlebendigung der Museen und über die Auswertung neuer technischer Mittel im Dienste der Fruchtbarmachung musealer Schätze, vor allem aber bekannte er sich zu jenen künstlerischen Werten, die gerade die Turfan-Sammlungen erschließen und für die der „Cicerone" bereits vor Jahren eingetreten ist, als die Aufstellung dieser einzigartigen Schätze fast aussichtslos erschien. Es ist sehr erfreulich festzustellen, daß über den Wert gerade dieser Sammlungen, die im wesentlichen der Forschungsarbeit Le Coqs gedankt werden, heute, wie es scheint, auf der ganzen Linie Einmütigkeit besteht und erst jetzt darf man den hochverdienten Forscher restlos zu seinem Werk beglückwünschen, nachdem es auf Generationen hinaus in museale Obhut genommen ist.

Was die Aufstellung im einzelnen anlangt, so hätte manches, zum mindesten architektonisch, mehr vereinfacht werden können. Das Labyrinth der vielen Räume und Kabinette verwirrt, und ich persönlich empfinde den Wechsel des Wandanstrichs und die dabei verwendeten Farben nicht als die vollkommene Lösung. Trotzdem sehe ich in diesen Turfan-Sammlungen einen Schatz, um den uns jedes Museum der Welt beneiden darf.

Der „Cicerone" brachte in seinem Jahrgang 1925 aus der Feder von Le Coqs erstem Mitarbeiter Ernst Waldschmidt reich mit Abbildungen versehene Aufsätze über Turfan, Gandhara und Kutscha, die inzwischen auch in Buchform erschienen sind[1]. B

★

BERLINER AUSSTELLUNGEN

Glas / Hofer / Schmidt-Rottluff

Eine ungewöhnlich eindrucksscharfe Propagandaschau, veranstaltet von der Arbeitsgemeinschaft für deutsche Handwerkskultur, führt die Verwendbarkeit des Glases als Baustoff, als Schmuckmaterial, für Gebrauchs- und Ziergerät, für optische Zwecke und für Instrumente aller Art vor. Das ist einmal keine ballastgeschwellte Glas-Messe geworden, sondern eine mustergültig knappe, schon im räumlichen Aufbau als erfüllte Gegenwartsutopie wirkende Manifestation. Man wandert (in den Vereinigten Staatsschulen für freie und angewandte Kunst) phantastisch über Glasböden zwischen Opakglaswänden herum, deren Blänke eingefaßt ist

[1] Ernst Waldschmidt: Gandhara / Kutscha / Turfan. Eine Einführung in die mittelalterliche Kunst Zentralasiens. Verlag Klinkhardt & Biermann, Leipzig.

in Messingschienen, — gelangt in Operationssaal, Bar, Laboratorium, Hotelbad mit Brausekammer. Eine Welt kühl spiegelnder Glätte, einleuchtend als Realität von morgen. Linsen, geblasene Kühlschlangen, Glasaugen, Retorten; Vitrinen mit Haushaltgläsern jeder Form, Flaschen, Schalen, außerordentlich gut gruppiert. Eine Sonderabteilung „Die neue Küche" mit einer Reihe schmaler, nach dem Prinzip der festen Platzzuweisung eingerichteter Anlagen erlaubt, weitere Funktionen des Glases darzustellen. Dann auch Vasen, Becher, Schliff- und Schnittkünste, Glasstickereien und geblasene Figuren. Thüringer Christbaumschmuck hängt in bunten Schnüren, märchenhaft aufgefangen von buntreflektierenden Kugeln. Auch die Mosaiktechnik erscheint mit eigenartigen Versuchen auf dem Plan. Aber all das tritt nicht eigentlich als virtuose Mannigfaltigkeit auf, es konvergiert im Bekenntnis zum Glas als dem neuen Element einer neuen Daseinsstimmung.

Dem fünfzigjährigen Karl Hofer, gebürtigen Badener, hat zunächst die Mannheimer Kunsthalle unter der klugen und nie erlahmenden Initiative von G. F. Hartlaub die Ehrung einer umfassenden Veranschauli-

chung seines Bildschaffens erwiesen; dann hat, gemeinsam mit der Galerie Flechtheim, die Berliner Sezession die bis 1906 zurückführende Folge seiner Werke übernommen. Die Geschlossenheit, die jedes von ihnen aus geistiger Intensität und durch Zucht der Formung erreicht, eignet, ohne sie einzuschränken, in ganz zwingender Weise auch der Gesamterscheinung. Ebenso stark wie die konsequente Stilkraft spricht, gerade nun hier, die Einheitlichkeit des Grunderlebnisses an, das stets das Umschlossensein und die Absonderung der Existenz, die dumpfe Unverrückbarkeit und fundamentale Gelassenheit ihres Verharrens begreift. Die Formel kann gleichwohl nur auf das Zentrum eines mächtigen inneren Umfangs zielen; Hofers schwere Ruhe, Substanz aller seiner Bilder, ist unbeschwichtigt, vulkanisch, eine Art von Besessenheit. Im Überblick erkennt man besser denn je das Volumen dieser Kunst.

Karl Schmidt-Rottluff weist in seinen neuen Arbeiten, die man in der Galerie Ferd. Möller betrachtet, eine fruchthafte Reife, die den schrofferen Steilzug des früheren Schaffens keineswegs dementiert. Seine abschüssige Kraft erscheint nur zum Kreis ge-

Aristide Maillol — Der tote Soldat. Bronzerelief

Ausgestellt in der Maillol-Ausstellung der Galerie Flechtheim, Berlin

zwungen und in die Wärme herbstsanft leuchtender Farben getaucht. Sie ist nicht gebrochen, nur gerundet; ihre jähe Wucht hat sich umgesetzt in plastischen Gehalt der Bildform, vor allem in koloristische Strahlung. Die Farbe, vordem magisch in ihrer vehementen Ausgesprochenheit, bannt nun durch tiefgründigen Schein und würziges Verströmen. An den Aquarellen zumal entwickelt sich diese neue Eigenschaft ganz wunderbar; hingeschüttete Pilze, blühendes Gesträuch, das Opalfleisch von Fischen sind zu starker, atmender Schönheit des Farbklangs entzündet. Aber da ist nicht bloß ein schimmernder Duft abgeschöpft, sondern nach wie vor Konzentration der Erscheinung bewirkt, Aufriß und Extrakt.

Wolfradt

NOLDE UND ENSOR IN BASEL

In der Kunsthalle zur Zeit eine umfassende Nolde-Schau. Wie das Werk von Munch und später dasjenige von Kirchner, so wird jetzt dasjenige von Emil Nolde in Basel erstmals der ganzen Schweiz gezeigt. Dies ist kein Zufall: Basel ist die einzige Schweizerstadt, in der die Erkenntnisse des deutschen Expressionismus bei einer ganzen Reihe von jungen Künstlern fortwirken. Munch und Kirchner waren gewissermaßen die Anreger, auch Heckel, von dem ebenfalls größere Kollektionen in Basel ausgestellt waren. Daß unter solchen Umständen eine Nolde-Schau von ganz besonderer Aktualität für Basel ist, leuchtet ein.

Neben dem Maler Nolde, der mit ca. 70 Werken, darunter der große Altar „Das Leben Jesu", aus allen seinen Schaffenszeiten vertreten ist, kommt der Graphiker in ausgiebiger, aufschlußreicher Weise zu Worte. Was aber der Basler Schau einen gewissen Vorrang vor der Jubiläumsausstellung in Dresden einräumt, ist die Tatsache, daß diese um eine größere Anzahl allerneuester Werke aus dem eben vergangenen Jahre bereichert werden konnte. So bietet sie in dieser Beziehung auch demjenigen, der die letzten Ausstellungen Noldes sah, manche Überraschung, obschon sich auch in ihnen vielfach die Persönlichkeit des Künstlers nicht anders offenbart als in Arbeiten, die vor zehn und zwanzig Jahren entstanden sind. Das soll nicht heißen, daß Nolde während seines drei Jahrzehnte andauernden Schaffens nicht auch seine Darstellungsform gewandelt, differenziert und gewissermaßen sublimiert habe. Gerade in den letzten Gemälden erklingen bisweilen farbige Akkorde von nie gehörter Kraft und erschütternder Eindringlichkeit, weshalb denn auch die auf den ersten Blick scheinbare äußere Gleichförmigkeit seiner Gemälde bei tieferer Versenkung einen Reichtum schöpferischer Intuition offenbart, dessen Bann sich der Beschauer nur schwer entziehen kann.

Neben dieser Nolde-Ehrung im Basler Kupferstichkabinett James Ensor. Die sehr schöne Kollektion, die aus dem Besitz eines belgischen Ensor-Verehrers stammt, umfaßt mit etwa 80 Radierungen den wesentlichen Teil des graphischen Oeuvres von Ensor und ist als Ganzes vom Basler Kupferstichkabinett erworben worden.

W. R.

WIENER AUSSTELLUNGEN

Internationale Aktausstellung / Zum Gedächtnis Schieles / M. Ziffer / Ausstellung ostasiatischer Gerätekunst und Kleinbildnerei im Österr. Museum für Kunst uud Industrie in Wien

Aktausstellung in der Sezession, international sich präsentierend, allerdings in der Auswahl sehr beengt, stiefmütterlich namentlich bezüglich der Franzosen, von denen wir die großen Impressionisten und ihre unmittelbaren Ausläufer vermissen. Viel Mittelgut. Bewußtsein der Unvollkommenheit war vielleicht auch der Grund, daß man Künstler verschiedener Nationalität durcheinander hängte, so Fehlendes verschleiernd, statt Gegensätze in der Stellungnahme zu dem Problem der nackten Form bei Künstlern verschiedenen Stammes durch deren Sonderung stärker zu betonen.

Am eindringlichsten zweifellos die Nanna L. Corinths. Ich wüßte mir keine Aktfigur des deutschen Impressionismus, die den Beschauer stärker zu packen vermöchte, als diese brutalgrandiose Gestalt. Den Kopf zurückgeworfen, gelösten Leibes, ganz Bild brünstiger Geilheit. Ein köstlich gemaltes Fleischstilleben, plastisch von der Buntheit des Vorhanges sich lösend. Dagegen der stehende Akt von Anders Zorn, eine geschmackvoll gemalte Alltäglichkeit. Gesunde, erdhafte böhmische Sinnlichkeit spricht aus dem üppigen, breitgemalten Akt von G. Kars. Der Pole Kisling steigert ins Monströse. Bei Suzanne Valadon dekoratives Spiel. Arrangierte Nüchternheit bei ihrem Gatten Uter. Bei Gromaire Kubismus mit archaisierenden Anklängen. Lhôtes junonische „Frau mit Armbanduhr" von mehr gemimter als wirklicher Kraft, jedoch von bemerklicher Prägnanz der Form. In der Kunst des sehr repräsentativ veranschaulichten Italieners Oppi wirkt sich neue Sachlichkeit in klassizisierender Form aus, deren bedeutsamstes Zeugnis der liegende Akt bietet. S. Szönyi's Bathseba

Aristide Maillol — Venuskopf. Bronzerelief
Ausgestellt in der Maillol-Ausstellung der Galerie Flechtheim, Berlin

fällt durch Geschlossenheit der Komposition auf, Rhythmus der Gebärde, diskret noble Farbengebung. Das ansprechendste Werk ungarischer Kunst in dieser Ausstellung, wenn vielleicht auch weniger ungarisch empfunden, als die im Heimatsboden verwurzelten, von starker Sinnlichkeit erfüllten, farbenleuchtenden Skizzen von Csók und Vaszary. Von Kolo Moser ein dekorativer Halbakt vor dem Spiegel, aufgebaut aus vertikalen Parallelführungen und Kontraposten bei größter Geschlossenheit der Bildteile. Faistauer in vierteiligem Aktbild „Rhythmus einer Frau" schlicht und beherrscht. Auch des jungen Dobrowsky soll hier gedacht sein, dessen „Akt vor Spiegel" in branstigem Rot, Schwefelgelb und stumpfem Blau bemerkenswertes malerisches Können offenbart. Unter den Zeichnungen wären einige schöne Blätter von Klimt und Schiele zu vermerken.

Zum Gedenken an den zehnten Todestag des letzteren, neben Kokoschka einst die größte künstlerische Hoffnung Jung-Österreichs, hat der Hagenbund im Verein mit der „Neuen Galerie" und dem Kunstsalon Würthle eine umfassende Ausstellung des Werkes veranstaltet. Dabei ist im Hagenbund die malerische Tätigkeit Schieles in den Vordergrund gerückt worden, während sich die Ausstellungen der beiden Kunsthandlungen auf (mitunter auch aquarellierte) Zeichnungen beschränkten. Deutlich treten die Beziehungen des jungen Meisters zu seinem Lehrer Klimt und Kokoschka, seinem Mitschüler, hervor, dem Schiele nicht nur äußerlich, sondern auch innerlich verwandt ist. In den zerfressenen Farben, dem giftigen Grün, dem krankhaften Rosa, der klimtisch-dekorativ aufgebauten späten Mödlinger Landschaft fühlt man sich unwillkürlich an gleichzeitige Bilder (auch Bildnisse) Kokoschkas erinnert, an die auch das kränklich Morose von Schieles Gestalten gemahnt. Doch hat bei Schiele im Gegensatz zu Kokoschka, der um 1918 seinen dekorativen Stil

längst überwunden hatte, das dekorative Element bis zuletzt eine bedeutsame Rolle gespielt, wenn es auch in den letzten Jahren immer mehr zurücktrat.

In der Galerie Holbein, die bereits eine Reihe begabter jüngerer Künstler dem Publikum bekanntgemacht hat, stellt der junge Palästinenser M. Ziffer plastische Arbeiten aus. Vor drei Jahren noch Gärtner. Seither Schüler Steinhoffs von der Kunstgewerbeschule. Freiplastiken von kleinsten bis zu überlebensgroßen Dimensionen. Werke von bei der Kürze des Schaffens erstaunlicher Vollendung, umwanderndem Auge von allen Seiten gleichmäßig standhaltend. Sanft sich rundende harmonische Formen. Rhythmisches Auf- und Niederwogen. Feminine Sensibilität, die sich in der Holdheit des Antlitzes wie in der Musik der Körper spiegelt. P.-N.

Die Ausstellung, die der Initiative des Vereines der Freunde asiatischer Kunst und Kultur zu danken ist, beschränkt sich auf das Gebiet der am meisten lebensnahen Kunst Ostasiens und entgeht so der Gefahr allzu museealen Charakters. Die Absicht der Veranstalter, die in großzügiger Weise von einzelnen Museen (Wien, Budapest, München) und Privaten unterstützt wurden, ging dahin, möglichst die frühen Zeiten zu Wort kommen zu lassen. Die Ausstellung gliedert sich in drei Gruppen. Ein Kasten umfaßt in historisch geschlossener Aufstellung älteste Geräte, meist aus der Han-Zeit. Ein Opfergefäß, einzelne Stücke aus den Grenzgebieten, ein Jademesser mit Bronzegriff, Beschlagstück in Tierform u. a. m. Die große Masse ist jedoch nach Zweckgruppen geordnet. Da gibt es Kultgerät (die älteste bekannte Klangplatte, 1005 datiert, Szepter, Glocken, Ehrenzeichen), Schwertzieraten vom 17. bis 19. Jahrhundert, Räuchergerät, Teekeramik, Szuzuribako (Schreibgerät) mit allem Zubehör, Toilettekasten, Schmuck (der Gürtelhaken Nr. 508, Han-Zeit, hat eine genaue Parallele in Berlin), Rauchgeräte. Größeren Raum nehmen die Inros und Netsuke (meist 18. und 19. Jahrhundert, Koma- und Kajikawa-Schulen) und die Schnupftabaksfläschchen ein (China 17. bis 19. Jahrhundert), die geschlossene Sammlungen repräsentieren. Der Rest der ausgestellten Stücke umfaßt meist ältere Kleinplastik von oft recht bemerkenswerter Qualität von der Tang-Zeit bis zum 19. Jahrhundert. O. Demus

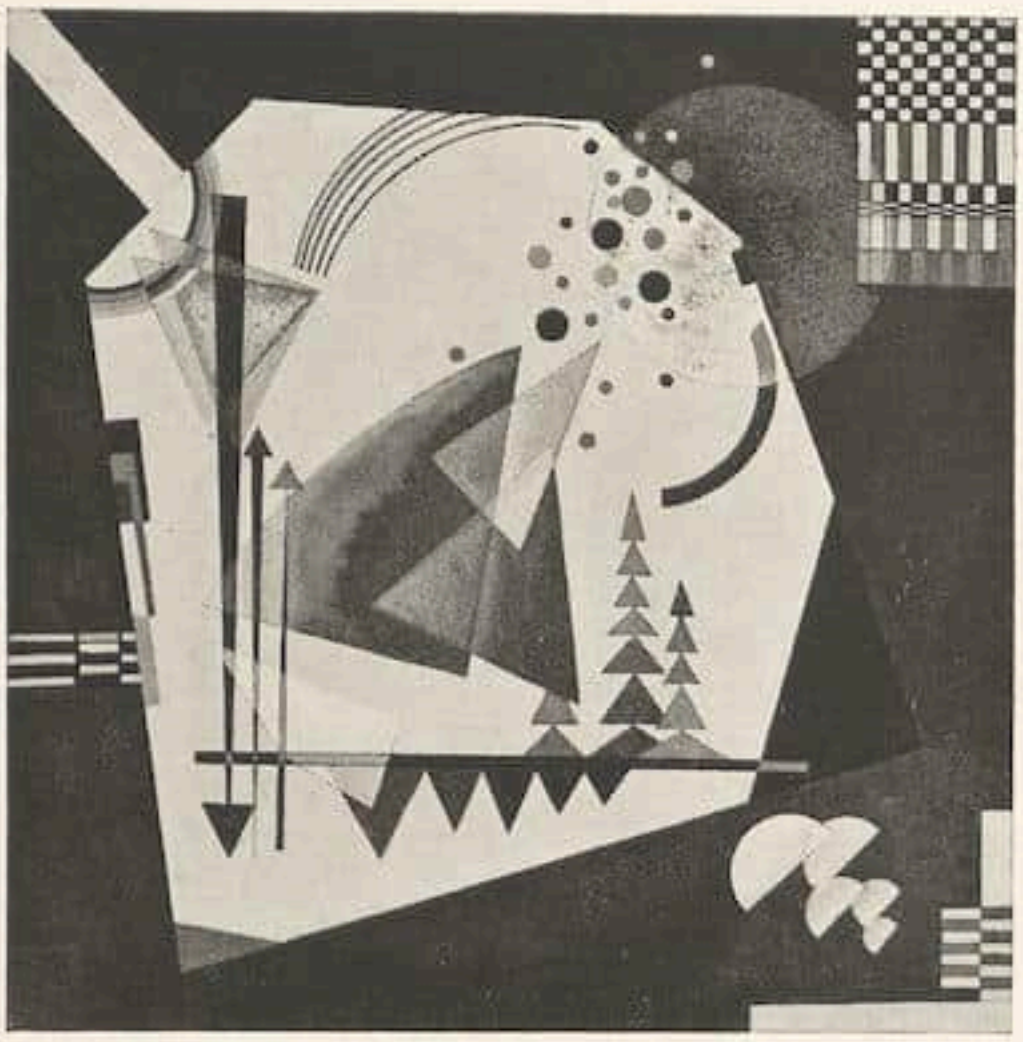
W. KANDINSKY IN DER „FIDES"

Über 50 Gemälde, darunter 43 von 1927 bis 1928, zeigen Kandinskys Entwicklung in letzter Zeit. Sie ist reich an neuen Inhalten, überraschenden Gestaltungen und weiter getriebener formaler und malerischer Darstellung. Lag früher das Irrationale in der Verhältnismäßigkeit nichtkonturierter farbiger Elemente, dann im Strukturreiz scharf abgegrenzter farbiger Flächen gegeneinander und gegen ein mitsprechendes Lineament, einige Jahre sogar vorwiegend im polyphonen Aufbau eines Linienorganismus, so ist Kandinsky in letzter Zeit immer mehr dazu gekommen, das Fazit einer jahrzehntelangen einsamen Arbeit zu ziehen. Die Farbe wird dynamisch räumlich, schafft oft eine geradezu dramatische Spannung, das System zeichnerischer Bildfaktoren erzeugt direkt und indirekt eine Gegenspannung, vertieft wörtlich und bildlich den malerischen Inhalt. „Rot mit Netz" und „Gitterform" dürften die hartnäckigsten Gegner seiner Kunst als einer, die inhaltlich und räumlich in der Fläche bleibt, vom Gegenteil überzeugen. Beim ersten Hinsehen ist der Gesamteindruck fast ostasiatisch, korrigiert sich aber bei genauerer Betrachtung. Vom Farben- und Formensinn der Japaner ist manches drin, aber das Ganze ist eine eminent europäische Angelegenheit, nicht weniger als Klee oder Picasso. Man erwartete vielleicht eine allmähliche Annäherung an gegenständliche Werte; in der Tat kann rasches Sehen leicht dazu führen, Erinnerungen an die Bilder heranzutragen. Aber dieser Trugschluß dürfte sich lediglich aus dem Parallelismus von Kunst- und Naturfindung ergeben, beide Reiche sind für den Menschen letzten Endes begrenzt und müssen sich notgedrungen berühren. So wie aus absoluter Musik gelegentlich Assoziierendes hervorklingt. Kandinskys Räume sind trotzdem keine Visionen oder Träume, ein „Kreuz", „Dunkle Kühle", ein „Aufleuchten" sind wahr in einem anderen Sinn: als sichtbarer Beweis einer folgerichtigen Anwendung künstlerischer Mittel aus dem Geist eines schöpferischen Menschen, in dem die Welt sich nicht mehr in Vergleichszusammenhängen spiegelt, sondern in ebenso konkreten und freien Behauptungen.

Will Grohmann

HOLLÄNDISCHE MALEREI DER GEGENWART

Die Leihgabe moderner holländischer Malerei aus Amsterdamer Privatbesitz, die zur Zeit im Oldenburger Landesmuseum zum erstenmal ausgestellt ist, soll von hier aus an eine Reihe weiterer Museen gehen. Nicht alle, aber doch die bedeutendsten Vertreter des jungen Holland aus ihrer nachexpressionistischen Schaf-



W. Kandinsky Drei Klänge. 1926
»Neue Kunst Fides«, Dresden

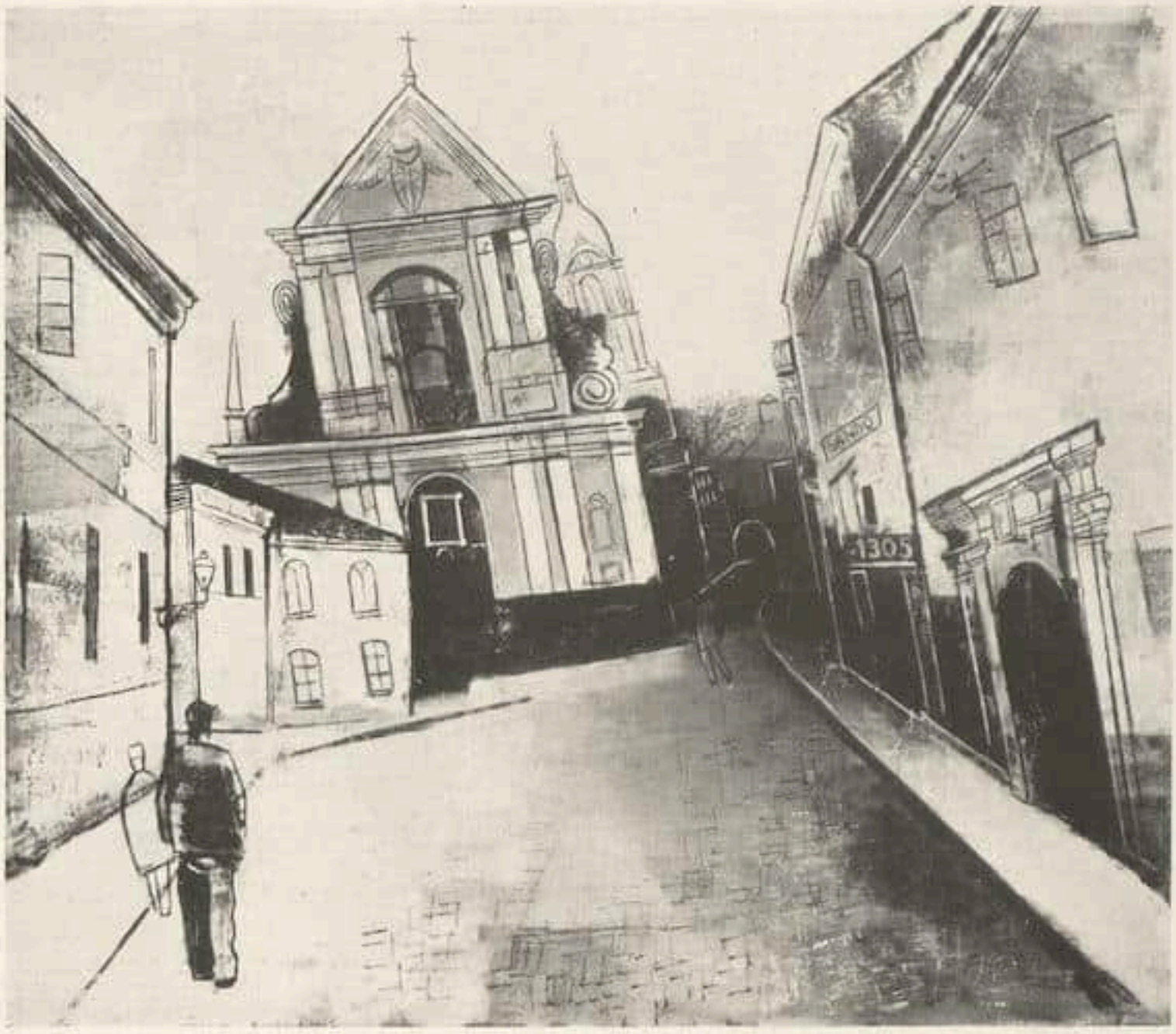
fenszeit werden gezeigt. Die ruhige Zuständlichkeit und temperamentlose, unpathetische Haltung der Bilder spiegeln zugleich das niemals durch Chaos und Weltkrieg hindurchgegangene Leben dieser Nation. Die Stille und Geordnetheit alles Dargestellten erwuchs aus gleichmäßigem Wohlstand und zufriedener Sättigung.

Am charakteristischsten für die holländische Mentalität sind vor allem Bilder des ehemaligen Diamantschleifers Sal. Meijer: nicht unmittelbar lebendig und pulsierend, sondern seltsam verglast und distanziert, jedoch unkonventionell gesehen; wunderbar geordnet und alle Detailmalerei groß zusammengenommen zu klaren Flächen. Die Farbgebung unterwirft sich der gleichen Anordnung und ist auf fast allen Bildern verhalten und bevorzugt Braun, Gelb und feine Graunuancierung. — Hynckes, Schwarz, Schuhmacher und Kickert zeigen großformatige Stücke mit scharfen Konturen der Dinge und Menschen, sehr unsinnlich in raumloser Herausstellung. — Die Malweise ist durchweg außerordentlich gediegen mit holländischer Sorgfalt und Sauberkeit. Besonders Lau imponiert durch ausgezeichnetes malerisches Können. — Den stärksten Eindruck hinterläßt zweifellos des jung verstorbenen Manckes „Selbstporträt im Spiegel". In ganz hellen, aber kalten Farben wird es zur Vision seines frühen Sterbens und erreicht mit sparsamsten Mitteln in der Bildkomposition jenen suggestiven Eindruck von Unerbittlichkeit und letzter Bereitschaft. Stirnemann

EIN JAHRHUNDERT FRANZÖSISCHER KUNST

Dies ist der Titel einer soeben in New York bei M. Knoedler eröffneten Ausstellung, an deren Zustandekommen außer den Inhabern der Galerie noch Etienne Bignou und die Firma Reid & Lefèvre (London) hauptsächlich beteiligt waren. Die Schau umfaßt 52 Werke französischer Künstler des vergangenen und gegenwärtigen Jahrhunderts und wurde in vier Hauptgruppen gegliedert.

Von den Malern der Barbizon-Schule ist Corot mit drei Bildern vertreten, die wirksam seine Entwicklung von 1834 („Venise") bis zu den 70er Jahren illustrieren. („Judith" und „Le Lac de Garde".) Die Absicht der Veranstalter, Maler durch Werke verschiedener Schaffensperioden oder Sujets möglichst vielseitig zu erfassen, kommt auch bei Courbet zum Ausdruck, der mit einer Landschaft („La Villa du Duc de Morny, Deauville", 1869) und mit einem starken Kopf („La Belle Irlandaise") vertreten ist. Aus der Barbizon-Schule finden wir ferner Werke von Boudin, Daumier (mit „La Ronde", „La Parade des Saltimbanques" und „Les Amateurs d'Estampes"), Fantin-Latour und J. F. Millet, die



Xaver Fuhr Straße

Aus der Ausstellung in der Galerie Neumann-Nierendorf, Berlin

zum Teil wie auch andere Bilder dieser Ausstellung in Amsterdam auf der gleichnamigen Schau zu sehen waren.

Die Impressionisten führt Degas mit „Au Champs de Courses" (1872) und „Le Foyer de la Danse a l'Opéra". Von Manet sind drei Stillleben und das Porträt der Madame Michel-Levy ausgestellt. Von Renoir finden wir eine Landschaft, das Bildnis der Mlle. Jeanne Samary (als Farbenlichtdruck in Meier-Graefe „Renoir", Verlag Klinkhardt & Biermann reproduziert) und eine „Nature Morte". Sisley und Monet schließen die Reihe, in der nur Pissarro fehlt.

Es folgen die Nachimpressionisten mit zwei Porträts, einer Landschaft und zwei Stilleben von Cézanne. Von Seurat figuriert die „Ile de la Grande Jatte" (1884). Gauguins Werk wird durch zwei Bilder, dasjenige van Goghs durch das herrliche Stilleben „Les Lauriers Roses" (1888 bis 1889), den starken „Facteur Roulin" (1888) und die „Pont de Trinquetaille" zu Arles (1888 bis 1889) umschrieben. Toulouse-Lautrec figuriert mit „Au Moulin Rouge".

Wie van Gogh trotz niederländischer Herkunft unter die Franzosen eingereiht wurde, so begegnen wir unter den Malern der Gegenwart den „Ausländern" Picasso und Modigliano als Künstlern, die unter französischem Einfluß das Genie ihrer Wahlheimat so stark zum Ausdruck bringen, daß sie als Vertreter französischer Kunst angesehen werden müssen. Insgesamt veranschaulichen 18 Werke lebender Maler die Kunst von 1900 bis 1928, und außer den „Intimisten" Bonnard und Vuillard finden wir neben den Protagonisten des „Cubism" (Picasso und Braque) sowie denjenigen des „Fauvism" (Matisse und Derain) die bedeutendsten Namen des letzten Vierteljahrhunderts — Dufresne, de la Fresnaye, Redon und Rousseau, Utrillo und Segonzac — bis zu Lurçat.

Nur einen Namen wird man in dieser sonst fast durchweg repräsentativen Ausstellung vermissen. Von Delacroix war es nicht möglich, ein dem Werte dieses Malers entsprechendes Werk zu erhalten. (Einige der wichtigsten Werke dieser Ausstellung werden im nächsten Heft wiedergegeben.) M. Neven

Xaver Fuhr — Café-Terrasse

Aus der Ausstellung in der Galerie Neumann-Nierendorf, Berlin

JORDAENS-AUSSTELLUNG IN BRÜSSEL

Im alten Museum wurde eine umfassende Jordaens-Ausstellung eröffnet. Die Ausstellung, bestehend aus fünfzig Gemälden und ebenso vielen Zeichnungen, wurde durch das Brüsseler Museum selbst, durch die Museen in Valenciennes, Douai, Antwerpen, Gent sowie durch das Reichsmuseum in Amsterdam beschickt. Auch die Antwerpener Kirchen steuerten Gemälde bei. Für die ausgestellten Zeichnungen sind als Darleiher zu nennen das Plantin-Museum (Antwerpen), die Museen in Rotterdam und Kopenhagen, Frits Lugt, König (Haarlem), Oppenheimer (London). II

KARLSRUHE

Die Künstlergruppe „Junges Westfalen" stellt vom 9. bis 29. November im „Badischen Kunstverein", Karlsruhe, eine Kollektion von etwa 100 Arbeiten aus. Plastiken von Theo Brun-Hagen und Robert Ittermann-Karlsruhe. Ölgemälde, Aquarelle und Graphik von H. A. Burghardt-Düsseldorf, Otto Coester-Barmen, Josef Horn-Gevelsberg, Theo Hölicher-Hamm, Franz Marten-Düsseldorf, Eberhard-Viegener-Soest und Josef Wedewer-Münster.

ZÜRICH

Zürich beherbergte dieses Jahr den alle zwei Jahre stattfindenden Schweizer „Salon". Wie an dieser Stelle bereits von anderer Seite vermerkt wurde, hatte der „Salon" eine Rekordzahl an Besuchern zu verzeichnen. Das Gesamtbild zeigte keine Veränderung gegenüber früher. Es fiel nur auf, daß die Welschschweizer stärker in den Vordergrund treten. Ohne einen besondern Namen herauszuheben, spürt man bei ihnen die größere Malkultur und ein sympathisches Fernsein von weltanschaulicher Problematik.

Trotz der Rekordzahl an Besuchern muß doch einmal gefragt werden, ob Veranstaltungen wie der „Salon", die heute noch in allen Ländern im Schwunge sind, nicht in kurzer Zeit einen entschiedenen Abbau erleiden werden. Der Widerspruch zwischen Angebot und Nachfrage ist zu groß, um auf die Dauer soziolo-

gisch haltbar zu sein. Dies gilt um so mehr, da ja auch die Malerei auf keinem besonderen Postament mehr steht. Im 19. Jahrhundert hatte die Malerei noch einen gewissen idealen Glorienschein, seit ihr der fehlt, haben die jährlichen Bilderanhäufungen, die früher noch einen Sinn als ideale Manifestationen hatten, ihren eigentlichen Untergrund verloren. Die heutige Produktion ist bis auf ganz wenige Namen sinnlos geworden, und es ist damit zu rechnen, daß in den nächsten Jahren sich immer mehr Maler die Frage stellen werden, ob sie berechtigt sind, weiter ihre Kunst oder ihr Handwerk zu treiben. Der Gesamtentwicklung der Kunst kann diese Fragestellung nur von Nutzen sein.

Im September kam die Gedächtnisausstellung von Frank Buchser (1828 bis 1890), dem Begründer der Schweizer „Salons", auch in das Züricher Kunsthaus. Mit viel Mühe und großer Gewissenhaftigkeit reinigte Wartmann die Ausstellung von den schlimmsten Schlakken (das Eidgen. Departement des Innern hatte gerade Buchser unter seinen Schutz genommen) und vermehrte sie durch unbekannte Produktion.

Als Typ des Durchschnittsmalers um die Jahrhundertmitte ist Buchser durchaus interessant. Man könnte ihn zum Mittelpunkt einer Studie machen, die an seiner Person die Eigenschaften des vergangenen Jahrhunderts prachtvoll klarzulegen vermöchte: Sentimentalität, Wahllosigkeit der Mittel, verlogenes Pathos, sympathisch-unbekümmertesDraufgängertum. Dazwischen meldet sich in seinen Skizzen und Porträts die positive Seite des Jahrhunderts der Zeitung: Berichterstattung.

Als Maler ist dieser Zeitgenosse Manets allerdingsnichtallzuernstzunehmen. Er findet sein Leben lang kein Gebiet, das er von Grund auf durchblutet hätte, dazu fehlen ihm die Malmittel! So zerflattert er zwischen Pose und Postkartengeilheit.

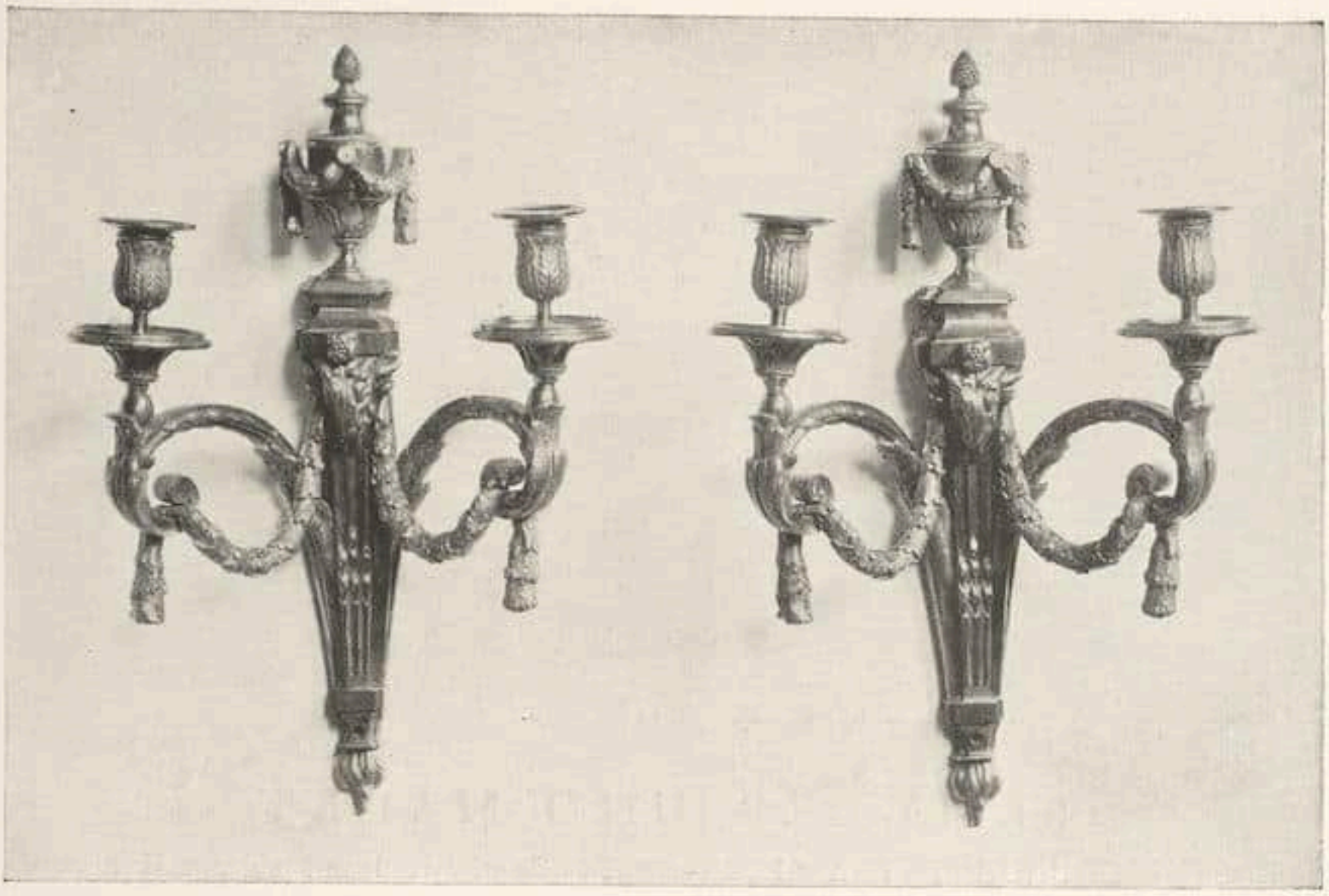
Es stehen uns noch weitere Gedächtnisausstellungen bevor — 1928 bedeutet für den Schweizer Kunstbetrieb durchaus Stagnation: Die Toten leben auf Kosten der Lebendigen. Die Zeit, die in Bildung begriffen ist, wird übersehen.

Kunsthaus im Oktober: Neben einigen lokalen Malern, Gedächtnisausstellung des Neuenburger Malers G. Jeanneret (1847 bis 1927). Jeanneret wurzelt gedanklich im sozialen Umkreis Millets. In seinen Hauptwerken (Bahnarbeiter, Winzer, Proletarier) bedient er sich Hodlerscher Gesten. Aber Hodler hatte den Mut, seine Rhythmen, fast von Farbe entblößt, rein herauszuschälen. Jeanneret füllt seine Figuren, wie der damalige Spießer es verlangte, mit süßlicher Koloristik. Es bleibt nichts übrig als Pose. — Wir befinden uns damit im Niveau schlimmster Provinz. Was soll dies Niveau im Kunsthaus? Wenn das Zürcher Kunsthaus weiterfährt wie dieses Jahr, so wird es bald seinen künstlerischen Kredit eingebüßt haben.

Im Kunstgewerbemuseum veranstaltet Direktor Altherr eine Photoausstellung von Renger-Patzsch. Es liegt zwar im ganzen Begriff der Photographie, daß „Einzelausstellungen" irgendwie widersinnig sind. Trotzdem ist man für die Bilder dankbar. Wenn Renger-Patzsch ein Fragment eines Holzstoßes herausgreift, und von der Kamera die Struktur mit größerer Genauigkeit notieren läßt als unser flüchtiges Auge sie auffaßt, so bedeutet uns das mehr, als ein nur optisches Erlebnis. Allerdings wäre es vielleicht gut, wenn Renger-Patzsch sich allmählich mehr auf ein einzelnes Gebiet festlegte, anstatt sich in allzuviel Möglichkeiten zu versuchen.

Der Kunstsalon Neupert, der sich beträchtlich vergrößert hat, bot im Oktober eine ziemlich umfangreiche Hodler-Ausstellung mit über fünfzig Bildern und ungefähr gleichviel Zeichnungen aus allen Perioden. — Ausgezeichnet vertreten war der Landschaftler Hodler, besonders in seiner Spätzeit. Die Zukunft dürfte weniger seinen großen Kompositionen, als einzelnen Werken seiner Frühzeit (Porträt) und den späten Landschaften gehören. Hier gibt Hodler sich oft ganz unbefangen, gegenüber den Landsknecht- oder Tanzszenen. Schon heute erkennen wir ja bereits, wie viel sie von der künstlichen Verkrampfung ihrer Entstehungszeit mitbekommen haben. In einzelnen frühen Bildern findet sich oft eine merkwürdige, heute oft noch übersehene Mischung von krasser Realität und kühner Abstraktionsfähigkeit. Manche Landschaften der Spätzeit, falls sie nicht einem dekorativen Hang verfallen, erscheinen in ihrer planen Gestaltung von einer neuen Ruhe erfüllt.

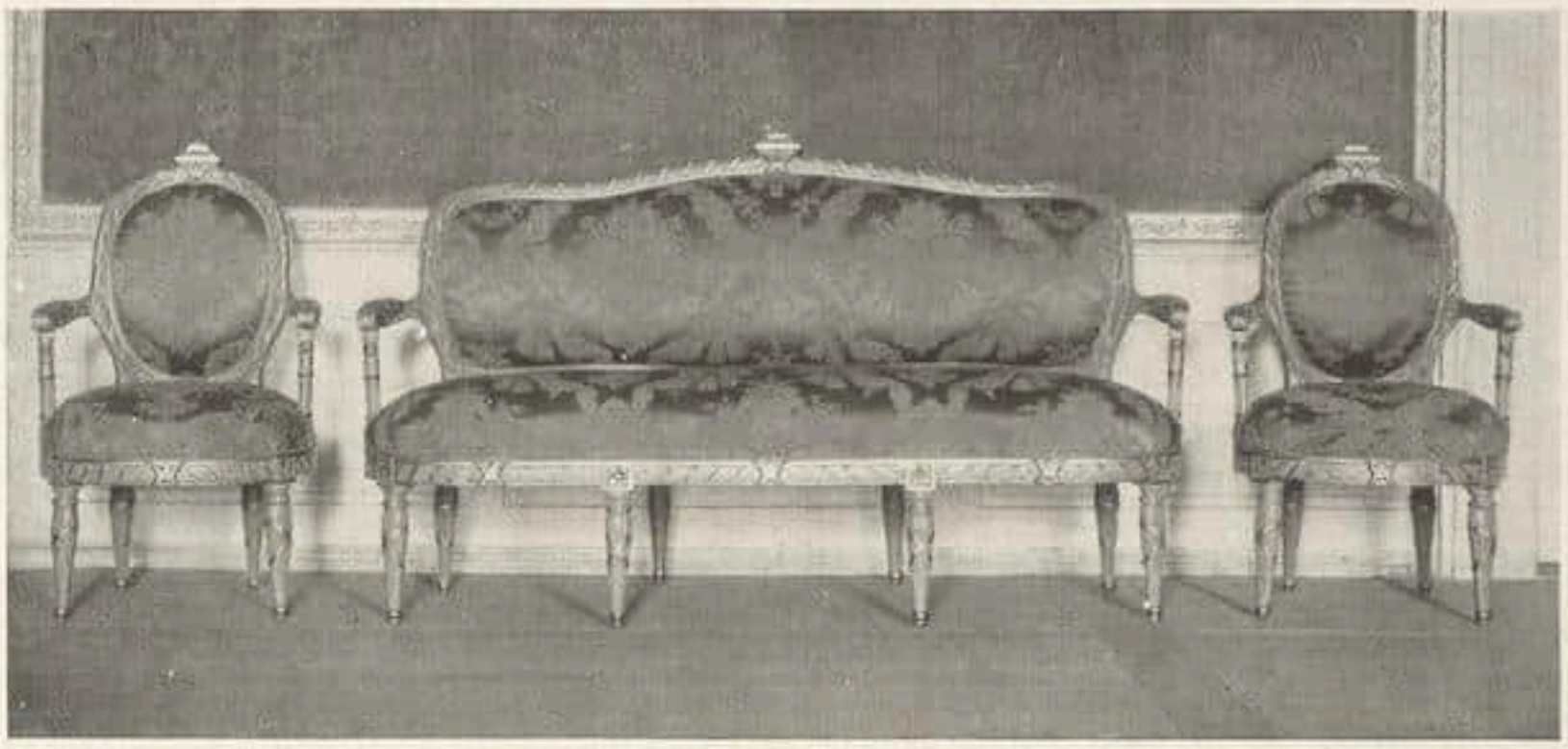
Giedion



Ein Paar feuervergoldeter Wandappliken, Paris, Louis seize, um 1770—80

Schreibtisch, Mahagoni mit Porzellaneinlagen, um 1790

Aus der Sonderausstellung »Alte Möbel« bei Margraf & Co., Abteilung Antiquitäten
Berlin, Unter den Linden 21



Kanapee und zwei Armsessel. Grünlackiert mit Gold
Aus der Versteigerung des Gesamtmobiliars Schloß Crossen a. d. Elster bei Paul Cassirer und Hugo Helbing, Berlin, am 11. und 12. Dezember 1928

SAMMLER UND MARKT

VERSTEIGERUNGEN BEI CASSIRER-HELBING

Am 11. und 12. Dezember versteigern Paul Cassirer und Hugo Helbing in Berlin das Gesamtmobiliar des vom Feldmarschall August des Starken Graf Flemming erworbenen Schlosses Crossen a.d. Elster, das derselbe in einen prächtigen Barockpalast umwandeln ließ. Doch erst nach 1775 ließ einer seiner Erben das Schloß ausbauen und im Sinne des Zeitstils ausstatten. Die zur Versteigerung gelangende Kollektion enthält außer einigen Barock- und Rokokomöbeln vollständige Zimmereinrichtungen aus der Zeit des Ausbaus, Einzelmöbel, Beleuchtungskörper, Wandbespannungen, Supraporten, Öfen, alles im Stile des frühen Klassizismus, meistens Erwerbungen aus der Rostischen Kunsthandlung zu Leipzig, die wohl dem damaligen Zeitgeschmack gut entgegenkam.

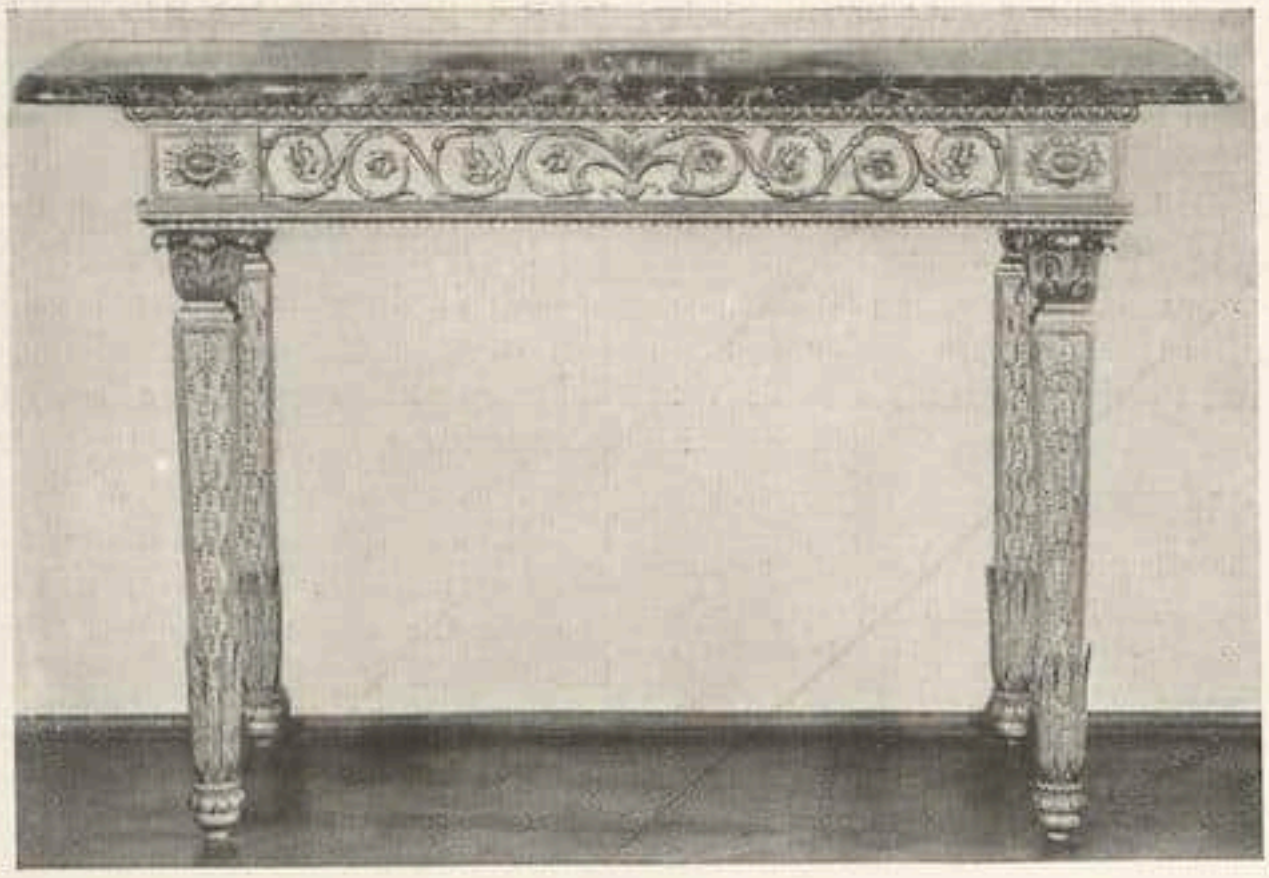
Im Anschluß daran gelangt die antike Schmucksammlung Eduard Gans zum Ausgebot. Sammlungen antiker Schmucksachen sind seit langer Zeit auf dem internationalen Auktionsmarkt eine sehr seltene Erscheinung gewesen. Um so größeres Interesse darf die vorliegende Sammlung beanspruchen. Sie enthält Schmucksachen und Gegenstände der Kleinkunst in Gold, Edelstein, Glas und Bronze vom 8. Jahrhundert v. Chr. bis zum 8. Jahrhundert n. Chr. Ägypten ist mit Halsketten und Anhängern vom mittleren Reich bis zur Römischen Zeit, Griechenland mit einer mykenischen Glaskette, mit Ohrgehängen und Ringen, die römische Goldschmiedekunst mit charakteristischen Schmuckstücken vertreten. Man findet in der Kollektion Teile des berühmten Ganymedschmuckes ebenso wie spätantike und frühchristliche Stücke.

•

Rudolph Lepke versteigert am 4. und 5. Dezember die namhafte Porzellansammlung Georg Spiegelberg. In der Kollektion ist Meißen mit Geschirren der Frühzeit, einige Stücke sind mit Heroldmalereien oder mit der A.-R.-Marke versehen, und einer Reihe Plastiken, darunter vielen Tierplastiken, am stärksten vertreten. Die süddeutschen Manufakturen (Nymphenburg, Höchst, Frankenthal, Ludwigsburg u. a.) haben gute Geschirre und Skulpturen der bedeutenden Modelleure wie Bustelli und Melchior aufzuweisen. Unter dem Wiener Porzellan finden sich einzelne Figuren und größere Gruppen von Rang, unter den Fürstenberger Plastiken zwei stattliche Bisquitbüsten. Den deutschen Manufakturen schließen sich Sèvres mit Geschirren und Wedgwood mit beachtenswerten Bisquitporzellanen an. S

DER II. TEIL DER SAMMLUNG P. VON OSTERMANN

Hugo Helbing, München, versteigert diesen II. Teil vom 18. bis 20. Dezember. Mehr noch als die im Oktober stattgefundene erste



Konsoltisch. Reich geschnitzt und vergoldet

Aus der Versteigerung des Gesamtmobiliars Schloß Crossen a. d. Elster bei Paul Cassirer und Hugo Helbing, Berlin, am 11. und 12. Dezember 1928

Auktion ist die zweite eine Geschirrsammlung. Zuerst ca. 100 Nummern Arbeiten der Delfter, Hanauer, Künersberger, Nürnberger, Mosbacher, Kelsterbacher und Baden-Badener Manufakturen umfassend. Meißen eröffnet die Reihe der deutschen Porzellanfabriken, Wien, Höchst, Nymphenburg, Frankenthal, Ludwigsburg, Berlin und kleinere Manufakturen schließen sich an. Unter den Nymphenburger Erzeugnissen seien zwei unbemalte Ausformungen des sogenannten „Chinesischen Götzenbildes" von Bustelli erwähnt, die Hofmann in seinem Werk als einzig bekannte Exemplare anführt. Eine geschlossene Abteilung bilden die Plaketten und Reliefs aus Steingut, Terrakotta und Porzellan. Daran schließt sich die Handbibliothek, mit Werken, auch den großen Publikationen über Porzellan und Miniaturen. Weniger bekannt war, daß Dr. von Ostermann auch ostasiatisches Porzellan besaß. Hauptsächlich handelt es sich um dekorative hohe Vasenpaare, Teller und Platten, es finden sich darunter auch kleinere Gefäße des 17. und 18. Jahrhunderts. Die Abteilung des europäischen Kunstgewerbes des 18. Jahrhunderts enthält böhmische und schlesische Gläser, Kupferemailarbeiten, wie Riechbüchschen, Flakons und Necessaires, Augsburger und Nürnberger Silberarbeiten, Möbel und Vitrinen. Graphik und Gemälde bilden den Abschluß des 950 Nummern umfassenden Kataloges dieser Sammlung.

Im Anschluß daran gelangen alte Gemälde aus Hamburger Privatbesitz, die meist der niederländischen und flämischen Schule angehören, zur Versteigerung. Aus der Frühzeit stammt ein Flügelaltar des Antwerpener Meisters von 1518 und eine Madonna aus dem Kreise des Meisters der weiblichen Halbfiguren. Dem frühen 17. Jahrhundert gehört ein Bacchanal von Uitenwael und eine Landschaft des Paul Bril an. Von den Meistern des späteren 17. Jahrhunderts sind vertreten: Jac. van der Does, Moucheron, Abraham de Vries und Roelof van Vries. G

HANDZEICHNUNGEN DES DIX-HUITIÈME

Die Versteigerung der Handzeichnungssammlung Eugène Rodrigues wird für den 28. und 29. November im Pariser Hotel Drouot vorbereitet. Der Pariser Sammler besaß die größte und bedeutendste Sammlung von Zeichnungen hauptsächlich altdeutscher Meister, die sich am Ende des 19. Jahrhunderts im Privatbesitz gebildet hat. Dieser Hauptteil des Bestandes ist bereits 1920 in Amsterdam versteigert worden. Was jetzt unter den Hammer kommt, sind besonders vorzügliche Reihen französischer Meisterzeichnungen. Von Watteau sieht man eine „Frau auf dem Ruhebett", dann eine Folge von Fragonards, mehrere Akte von Boucher, Blätter von Lancret, Moreau, Durameau, mehrere Entwürfe von Gillot. Unter den älteren Arbeiten ragen die Bildnisse von François Clouet, von Lagneau und Mellan hervor. Die deutsche Kunst ist mit

einer Badeszene von Hans Sebald Beham, dem Schüler Albrecht Dürers, vertreten. Ein bisher unbekanntes Werk des Rubens, das Rodrigues besaß, wird bei dieser Gelegenheit mitversteigert, „Achill wird von seiner Mutter Thetis in den Styx getaucht". Das kleine Bild gehört zu einer Folge von Darstellungen aus dem Leben des Achill, aus der andere Bilder sich in den Museen von Berlin und Madrid befinden. n

MODERNE FRANZOSEN

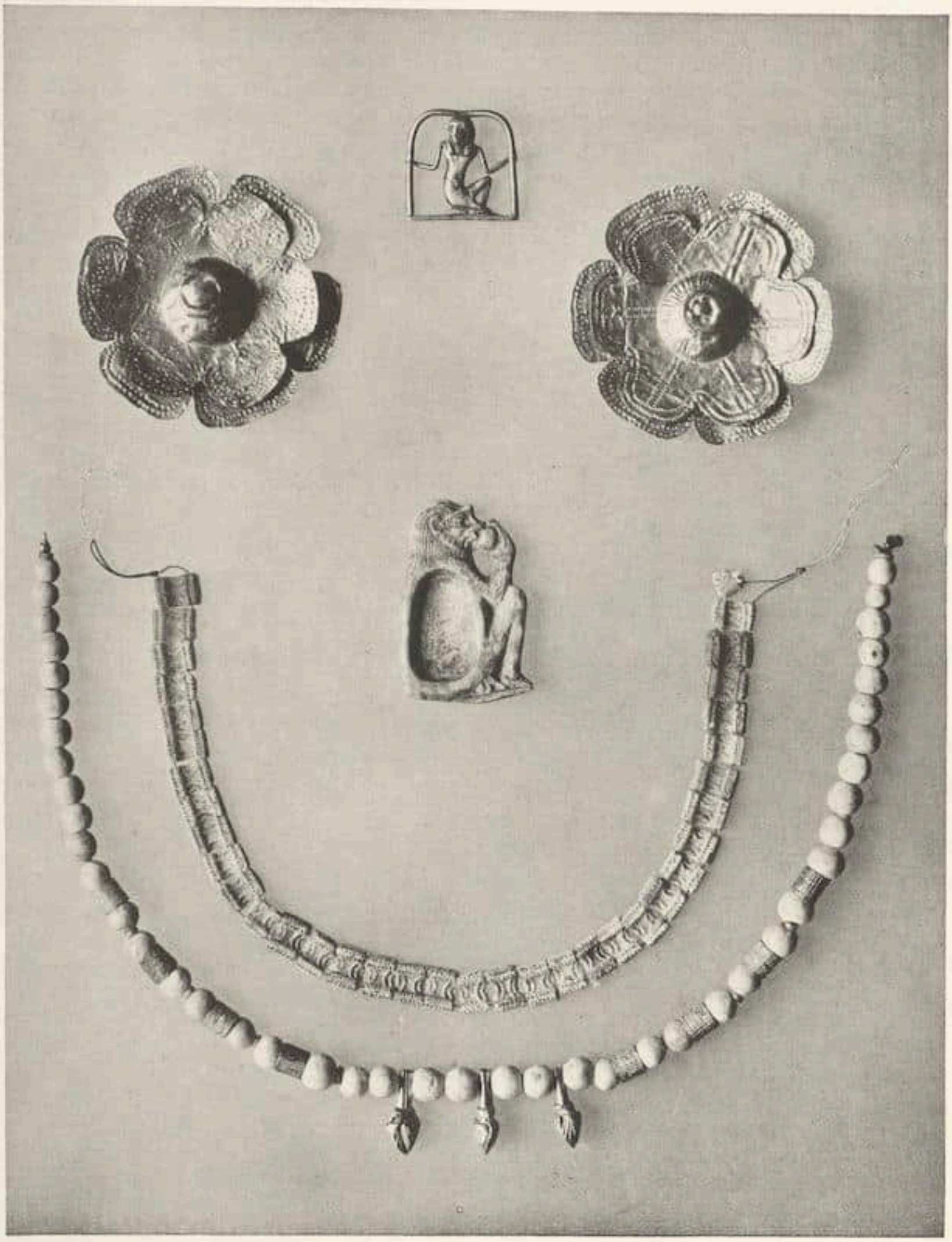
Im Hotel Drouot wird am 8. Dezember eine Sammlung zum Teil recht wertvoller französischer Bilder versteigert, die der Villa „Sauge Pourprée" in Deauville entstammen, insgesamt 72 Nummern, über die ein reich illustrierter Katalog Auskunft gibt. Unter den Werken der älteren Meister sind bedeutende Arbeiten von Monet, Renoir und ebenso von Signac und Denis hervorzuheben. Matisse ist in der Sammlung, ähnlich wie auch Derain, mit drei sehr schönen Bildern vertreten, während Bonnard, ähnlich repräsentiert, auch nicht zu übersehen ist.
Unter den Arbeiten der Jüngeren seien Gemälde von Camoin, Dufy, Laurencin und Vlaminck besonders genannt. Ein Pastell von Degas mit einer Tänzerinnenszene gehört zu den Leckerbissen der Versteigerung, und in der Abteilung der Zeichnungen und Aquarelle sind wiederum Dufy und Signac besonders glücklich vertreten. n

KÖLN

Am 4. bis 7. Dezember versteigert Math. Lempertz die Sammlung des Geh. Kommerzienrats Hammerschmidt-Bonn. Diese hat ihr Schwergewicht in den Objekten des 18. Jahrhunderts: Französisches, deutsches und russisches Porzellan, Bildnisminiaturen, Gläser. Sie enthält bemerkenswertes Geschirrporzellan von Sèvres, Vincennes, St. Petersburg, Meißen, geschliffene Gläser, ferner Emailgläser des 17. Jahrhunderts. Unter den vorzüglichen Bildnisminiaturen befinden sich holländische Stücke des 17., deutsche und französische Miniaturen des 18. und 19. Jahrhunderts. Bei den Möbeln bemerkt man einen reich geschnitzten Kölnischen Überbauschrank um 1600, der ehedem eines der Hauptstücke der Kölner Sammlung Thewalt war. Hervorzuheben sind ferner die fünf Barock-Sandsteinfiguren, die früher im Schloßpark von Sanssouci gestanden haben. — Die Ölgemälde sind meist Werke der Münchner Schule des 19. Jahrhunderts.

DIE SOWJET-VERSTEIGERUNG BEI LEPKE

Die mit viel äußerem Aufwand angekündigte Versteigerung von Kunstwerken aus den Beständen Leningrader Museen und Schlösser hat tatsächlich eine unerwartete Sensation gebracht. Noch während der Versteigerung haben wichtige Gegenstände, die zum Ausgebot kommen sollten und deren Vorbesitzer Eigentumsrechte geltend machten, durch Gerichtsbeschluß zurückgestellt werden müssen. Dieses Schicksal ereilte Gemälde von Boucher, Greuze, Natoire, Netscher, Ortolani, Hubert Robert, vor allem aber den Titus des Nicolaes Maes, dessentwegen sich nicht zum geringsten Teil die internationale Händlerschaft in Berlin eingefunden hatte. Trotz der ungeklärten Rechtslage brachte die Versteigerung unerwartet hohe Preise. Von den Möbeln wurden vor allem die französischen hoch bewertet, teilweise sogar überzahlt. Einige wenige Preise — ein ausführlicher Preisbericht wird in den Versteigerungsergebnissen zu finden sein — mögen hier genannt werden: die für Eugen Beauharnais angefertigte Garnitur brachte 60000 M.; ein paar Eckschränke von L. Péridiez dem Jüngeren, um 1765 entstanden, 29000 M.; ein Zylinderbureau von Jean François Hache, das auch in der Literatur erwähnt wird, 27000 M.; eine Servante von Schwerdfeger 44000 M.; eine Kommode von Josephe 60000 M. Diesen Preisen gegenüber blieben die Gebote für deutsche und englische Möbel wesentlich zurück, trotzdem können die Preise von 24000 M. für eine Standuhr und 73000 M. für einen Sekretär von David Roentgen nicht als niedrig angesehen werden. Von den Gobelins erzielte die Schule von Athen aus dem Atelier von Audran 43000 M.; eine Folge von sechs Wandteppichen mit der Geschichte Konstantins nach Rubens 103300 M., der Teppich mit der Entführung der Europa nach einem Entwurf Bouchers den höchsten Preis der Auktion von 115000 M. Die Gebote für Arbeiten in Goldbronze, in Edelmetall und Email bewegten sich in gewohnten Grenzen. Die Golddose von Blarenberghe wurde für 36000 M. zugeschlagen. Bemerkenswerte Preise für Skulpturen waren die 11000 M. für eine Bronzegruppe von Caffa, 24000 M. für die Bildnisbüste einer Dame von Houdon oder Pajou, 50000 M. für die Bildnisbüste der Marie Antoinette von Jean-Baptiste Lemoyne. Unter den Bildern begegneten die französischen Gemälde des 18. Jahrhunderts lebhaftem Interesse. In vielen Fällen überstiegen sie beträchtlich die Taxen. Drei Supraporten mit Darstel-



Antike Schmuckstücke

Anhänger. Ägypten / Zwei Rosetten aus Goldblech. Cypern oder Syrien
Elfenbeinrelief. Ägypten / Kette. Mykenisch / Halskette. Etruskisch oder phönikisch

Aus der Versteigerung der Sammlung Eduard Gans bei Paul Cassirer und Hugo Helbing, Berlin am 11. und 12. Dezember 1928

lungen der Jahreszeiten von einem unbekannten Meister fanden für 23000 M. einen Käufer, das Bildnis eines blonden Knaben von Greuze brachte 13500 M., eine Kinderszene von Carle van Loo 10500 M., zwei kleine Veduten von Hubert Robert 40000 M. Die Madonna von Cima wurde bei 55000 M., das Bildnis eines Musikers von Tintoretto bei 26000 M. zugeschlagen. S

*

BERLIN

Die Moderne Galerie Wertheim zeigt in den nächsten zwei Wochen eine kleine Auswahl besonders schöner Blätter aus dem graphischen Werk von Prof. Max Slevogt. Gleichzeitig veranstaltet die Abteilung „Alte Graphik" eine Sonderausstellung „Alt-Berlin". Daneben wird in neuer Abwandlung des Themas „Der Kupferstich als Wandschmuck" die interessante und dekorative Raumwirkung alter Blumen- und Tierbilder, sowie Landkarten und Kostümblätter gezeigt.

MÜNCHEN

Die Galerie Thannhauser, die während zwei Jahrzehnten ein vielbesuchter Mittelpunkt des Kunstlebens in der bayerischen Hauptstadt war, hat ihr altes Stammhaus in München endgültig geschlossen und den Zentralpunkt ihres Wirkens damit definitiv nach Berlin verlegt.

Was Thannhauser für München, zumal in der Vorkriegszeit, bedeutet hat, läßt sich mit wenigen Worten kaum umschreiben. Hier wurde die große europäische Bewegung der modernen Kunst verdeutlicht, aber auch die besten deutschen Künstler wie Corinth, Liebermann, Thoma, Trübner gehörten neben den großen Franzosen des Impressionismus und der Moderne zu den wichtigsten Erscheinungen, die die Richtung dieses Münchner Salons bestimmten, der sich übrigens auch entscheidend für die jüngere Münchner Kunst eingesetzt hat. Diese wird am meisten über den Weggang Thannhausers aus München zu klagen haben. n

DER RUISDAEL-KATALOG

Die erste monumentale Monographie über den großen holländischen Maler Jacob van Ruisdael von Jakob Rosenberg ist soeben im Verlag Bruno Cassirer, Berlin, erschienen. Das Werk enthält einen vollständigen Katalog aller heute bekannten Bilder und Zeichnungen des Künstlers (700 Nummern) und 158 Abbildungen im Lichtdruck. Von dem Werk erscheint eine numerierte Auflage von nur 360 Exemplaren.

ALBRECHT DÜRER IN DEN ALBERTINA-FAKSIMILEDRUCKEN

Diese 56 Blätter von Dürer, deren Wiedergabe der Verlag von Anton Schroll & Co. in Wien besorgt hat, sind künstlerisch und reproduktionstechnisch ein Ruhmestitel innerhalb der oft bewunderten Reihe von Faksimiledrucken nach Originalen der Wiener Albertina und anderen Sammlungen. Die Eindrücke, die das eben zu Ende gehende Dürer-Jahr hinterläßt, werden durch diese Wiedergaben nur verstärkt, weil hier kaum noch ein Abstand zwischen dem Original und der Reproduktion besteht. Dazu ist hier ein Mittel gegeben, in die Weite zu wirken, weil die Preisstellung überraschend niedrig ist. Ich persönlich ziehe z. B. eine derartige Wiedergabe nach den Dürerschen Aquarellen jeder mittelmäßigen Originalgraphik vor und bin dankbar für diesen Besitz, zumal ja die Originale leider nicht mehr zu haben sind. (Übrigens hat den Vertrieb dieser Blätter für Deutschland der Verlag Amsler & Ruthardt in Berlin.)

Biermann

ENGLISCHE GRAPHIK

Das Kupferstich-Kabinett der Berliner Museen hat als Geschenk von Mr. Barlow in London eine Anzahl von wertvollen Blättern moderner englischer Graphik erhalten. Darunter ist das Bildnis, das Augustus John von dem irischen Nobelpreisträger Yeats radiert hat, die „Fundamentierung eines Wolkenkratzers" von Muirhead Bone, der „Abend am See" von Sir D. Y. Cameron, Radierungen von Nixon, Leslie Brockhurst, Francis Dodd und anderen.

BERICHTIGUNG

Der Verfasser des im letzten Hefte erschienenen Grünewald-Aufsatzes heißt nicht — wie es dem Satzfehlerteufel anzunehmen beliebte — Marc, sondern Max Grunwald. Seine Adresse: Berlin-Wittenau, Hauptstr. 37. n

BALDUNG UND CELTIS

VON P. WESCHER

Baldung kommt spät zu den antiken Stoffen, um sie dann in der erstaunlichsten Auffassung und in seiner reifsten Gestaltungsweise mit breiter Leidenschaft neu zu durchdringen. Starke geistige Einwirkungen sind vorauszusetzen, die ihn vom Religiösen plötzlich zum Mythologischen führten, um jene in der deutschen Malerei fast vergleichslosen Bilder des dritten und vierten Jahrzehnts, den Merkur in Stockholm, Herkules und Antäus in Kassel, den Marcus Curtius in München und den von Dresden neu erworbenen Mutius Scaevola zu erklären. Curjel wies in seinem Buch bereits auf den deutschen Humanismus als die Quelle dieser neuen Anschauung hin. — In seiner Abhandlung über den deutschen Humanismus und seine Beziehungen zur Kunst gab Fr. Fr. Leitschuh (Studien und Quellen zu d. Kunstgesch. Collectanea Friburgensia 1912, S. 131) einen Überblick über das Hineinwachsen der deutschen Kunst in das Reich jener Ideen, die durch den Humanismus in Deutschland verbreitet wurden, ohne Baldung in wesentlicher Rolle einzubeziehen. Wann Baldung nachweislich mit der Welt der Humanisten in ihrem bedeutendsten Vertreter Conrad Celtis in Berührung kam, dafür möchte dieser Beitrag einen weiteren Beleg bieten.

Abb. 1. Aus Celtis, Libri Amorum Nürnberg 1502

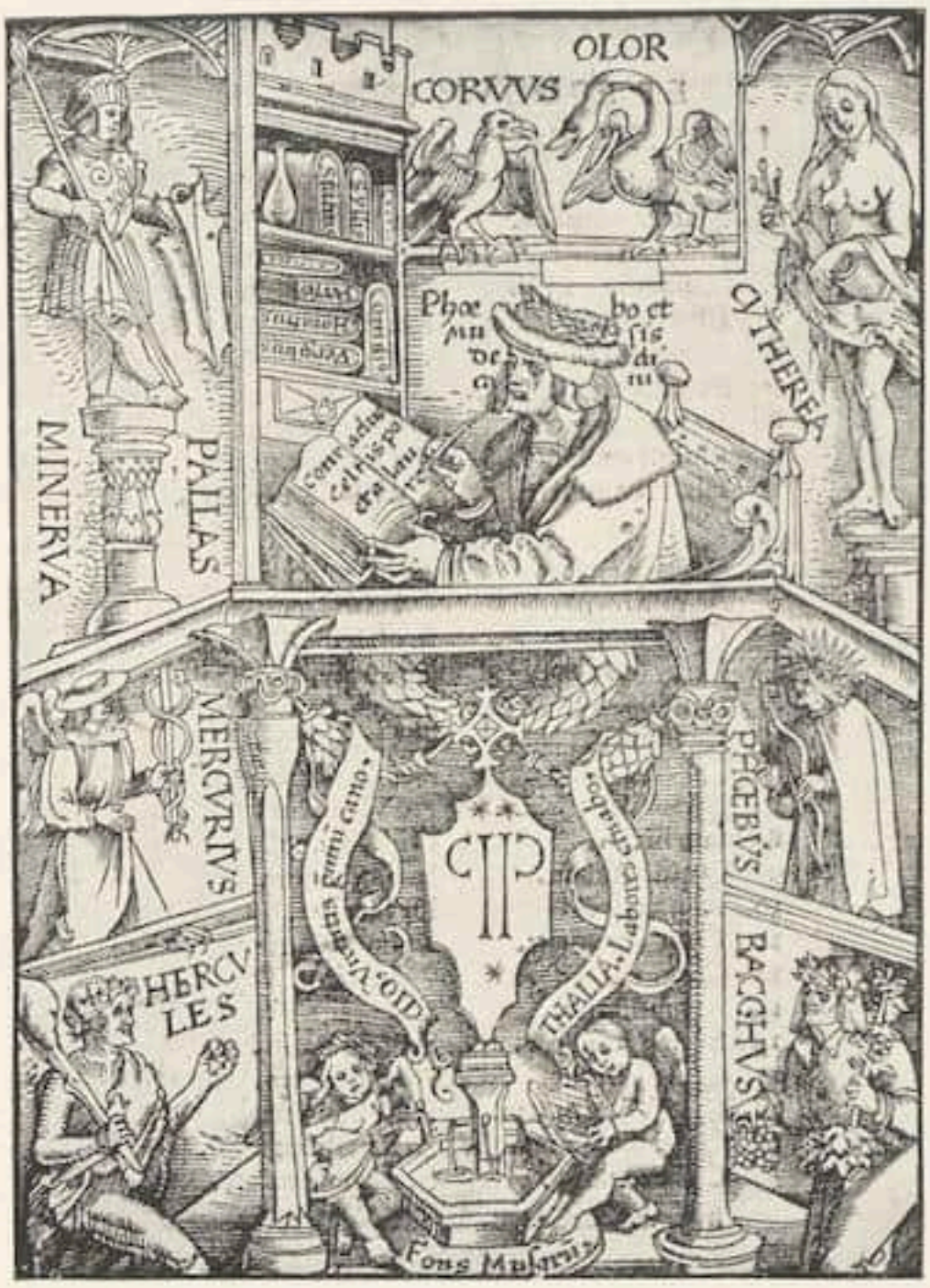


Abb. 2. Aus Celtis, Libri Odarum Straßburg 1513

In der Erstausgabe von Celtis' Libri Odarum, die 1513 bei Matthias Schürer in Straßburg erschien, geht der einzige Holzschnitt, der außer dem Titel darin enthalten ist, auf Baldungs Entwurf zurück und zwar in freier Anlehnung an das Blatt mit dem schreibenden Celtis aus der durch die Dürer-Literatur bekannten Ausgabe der Libri Amorum, die 1502 bei Höltzel in Nürnberg gedruckt worden war. Der Baldung-Holzschnitt hat nicht nur die ganze Disposition, sondern im einzelnen auch die Titel und die Figurenanordnung von dort übernommen. Obwohl die Autorschaft Baldungs an dem Schnitt des Schürerschen Celtis-Buches bereits von Dörnhöffer (Beiträge Fr. Wickhoff gewidmet, 1903, S. 126, Anm. 4) erkannt worden war, fand sie doch in der später erschienenen Baldung-Literatur keine Berücksichtigung mehr[1]. Wir bringen deshalb Baldungs Holzschnitt mit dem Vorbild, das neuerdings ohne ausreichenden Grund an den jüngeren Peter Vischer zugeschrieben wurde, nachdem C. Dodgson W. Traut dafür namhaft gemacht hatte[2], nochmals durch die Abbildung (Abb. 1 und 2) in Erinnerung. Das plastische und tektonische Streben der Baldungschen Anschauung kommt dabei besonders deutlich zum Ausdruck. Über den Stilzusammenhang des Straßburger Holzschnittes mit dem »Werk«

[1] Während des Druckes dieser Zeilen wies H. Zimmermann neuerdings auf diesen Holzschnitt hin (Buch und Schrift, 1928).

[2] Vgl. H. Stirling in Monatshefte für Kunstw. 1918, S. 255, und H. Röttinger, Dürers Doppelgänger, S. 227, sowie die dort verzeichnete Literatur.

Abb. 3. H. Baldung Handzeichnung
Basel, Kupferstichkabinett

Baldungs bleibt nicht viel zu sagen, was nicht unmittelbar aus dieser Anschauung spräche. Dörnhöffer verweist auf die im gleichen Jahre bei Schürer erschienenen Holzschnitte der Welsch-Gattung[1]. — An der Autorschaft Baldungs können aber um so weniger Zweifel bestehen, wenn wir nun in einem weiteren Fall Baldungs Interesse auf die Celtis-Illustration gerichtet sehen.

Das Basler Kupferstichkabinett bewahrt (unter den unbekannten deutschen Handzeichnungen) die abgebildete Federskizze von der Hand Baldungs (Abb. 3), deren inhaltliche Bedeutung wieder aus dem Vergleich mit einem Celtis-Holzschnitt hervorgeht, nämlich mit einer Seite aus der 1507 bei Erhard Oegglin in Augsburg erschienenen Melopaia des P. Tritonius. Die drei Figuren der Zeichnung kehren hier (im Gegensinn) fast wörtlich in äußerst verwandter Haltung wieder (Abb. 4) und sind, von den neun Musen umgeben, als Phöbus, Pallas und Merkur bezeichnet. Die Vogelfüße des Gottes Merkur, die Tracht der Minerva, die zu einer Jeanne d'Arc geworden ist, sind von Baldung aus dem Holzschnitt übernommen. »Celtis wollte Apollo mit den Musen in den

[1] Neben den Buchholzschnitten, die H. Zimmermann (a. a. O.) dem »Werk« hinzufügte, sei besonders auf den Kreuzigungsholzschnitt in Cresemundus' Carmen de historia violatae crucis, Straßburg, bei Renatus Beck 1514 verwiesen, der meines Wissens zuerst von J. Rest auf einer Ausstellung oberrheinischer Buchkunst in Freiburg i. Br. 1923 als Baldung angesprochen wurde. — Ihm nahe, doch von einem geringeren Xylographen ausgeführt, erscheinen Schnitte in Murnarus' Leviathan 1521 bei Schott in Straßburg gedruckt.

deutschen Gauen einführen und ihnen künstlerisches Heimatrecht verschaffen« sagt Leitschuh und verweist auf eine Ode »ad Apollinem ut ab Italii cum lyra ad Germanos veniat«. — Der flüchtig skizzierte Rahmen, in den bei dem Zeichnungsblatt die Götterfiguren mit der Schlangensäule der Gelehrsamkeit hineingestellt sind, scheint danach nichts anderes als das leicht modifizierte Wappenschild des Conrad Celtis, wie es mehrfach auch in den Holzschnitten vorkommt.

Es liegt nach dem Gesagten gewissermaßen nahe, bei dieser Federzeichnung zuerst an den Entwurf für einen Buchholzschnitt zu denken, um so mehr als die Ähnlichkeit, die zwischen ihr und dem Straßburger Schnitt in Zeichnungsweise und Typus zum Ausdruck kommt, auf etwa gleiche Entstehungszeit schließen läßt.

Einen ausgeführten Holzschnitt aber kennen wir nicht und vielleicht erscheint auch wieder für diesen Zweck die Komposition zu groß, besonders wenn sie in einem dem Tritonius-Holzschnitt ähnlichen Rahmen anzunehmen wäre. So besteht schließlich die Möglichkeit, daß Baldung diese emblemartige Zeichnung als Gedenkblatt nach des Dichters Tod (1508) entworfen hat. Dürer und Burgkmair hatten bekanntlich solche Gedenkblätter schon zu seinen Lebzeiten, zum Teil auf seine eigene Anregung ausgeführt (vgl. Leitschuh, a. a. O., S. 162). Baldung tritt damit in einen jener großen Vorstellungskreise der Renaissance, die — wie der Weißkunig und der Triumph Maximilians — die bedeutendsten Künstler der Zeit in ihrem Bann vereinten.

Abb 4
Aus Tritonius, Melopaia Augsburg 1507

G. F. Cipper — Genreszene
Privatbesitz

EINIGE UNBEKANNTE GEMÄLDE VON G. F. CIPPER

VON AUGUST L. MAYER

Unter den Malern, die zu dem unverdienten Ruhm gelangt sind, in der Welt der Kunstsammler und Händler mit den größten spanischen Malern des 17. Jahrhunderts verwechselt zu werden, ist Giacomo Francesco Cipper, genannt Todeschini nach wie vor die rätselhafteste Erscheinung[1]. Weder wissen wir über seine Lebensdaten genaueren Bescheid, noch über seine eigentliche Herkunft, auch nicht an welchem Ort er sein Leben beschlossen hat. Was den einzigen Aufschluß über ihn gab, war die Aufschrift eines 1911 in Wien versteigerten Bildes, das die Aufschrift »Giacomo Francesco Cipper Tedesco 1707« trug. Allem Anschein nach hat dieser deutsche Künstler in Oberitalien gearbeitet. Nicht nur manche seiner Typen, sondern seine breite Technik, vor allem aber sein etwas schweres Kolorit, bei dem Braun neben Blau besonders bevorzugt ist, haben dazu geführt, daß man seine Werke für spanisch gehalten hat. Noch immer hängen in vielen Sammlungen Europas Bilder von Cipper unter falschem Namen. Das Museum von Solothurn enthält eine Halbfiguren-Darstellung »Wein, Weib und Gesang«, die Gerard van Honthorst zugeschrieben, mit diesem aber nicht das mindeste zu tun hat und sich in den Typen wie in der ganzen Auffassung und im Kolorit ebenso als ein Werk Todeschinis ausweist, wie der »Mandolinenspieler« im Museum von Pau, ursprünglich Nr. 171 der berühmten Sammlung La Caze als Arbeit eines unbekannten Autors bezeichnet. Der Trinker, im Museum von Amiens im Katalog unter Nr. 427 als niederländische Schule bezeichnet, ist zweifelsohne eine Arbeit von Cipper. Wir möchten sodann auf ein besonders gutes und charak-

[1] Vgl. Benno Geiger, Monatshefte für Kunstwissenschaft IX (1916), S. 278 ff. und A. L. Mayer, ebenda XI (1918), S. 106.

teristisches Werk des Künstlers hinweisen, die große Klöppelschule, die sich zur Zeit im Besitz von Messrs. Durlacher Bros. in London befindet. Typen, Malweise und die naturalistische Art der Darstellung sind für Cipper ungemein bezeichnend. Das Thema war sehr beliebt und ist auch von anderen »Pseudo-Spaniern«, namentlich von Antonio Amorosi wiederholt behandelt worden. Ich verweise zum Vergleich auf ein bisher in seiner Bedeutung nicht erkanntes Bild des Louvre, das in Paris Giuseppe Maria Crespi zugeschrieben wird, in Wahrheit aber eine Arbeit von Amorosi ist. Sodann sei auf eine Genreszene mit Kindern hingewiesen, ein großes Bild, das sich vor einiger Zeit im Londoner Kunsthandel befand, sowie auf eine andere Kinderdarstellung und eine alte Frau mit einer Laterne, beide in der Sammlung Gil in Barcelona.
Wenngleich wir es heute nicht mehr verstehen, daß man diesem Maler wiederholt die Ehre angetan hat, ihn mit Velazquez zu verwechseln, so wird man doch anerkennen, daß er ein frisches malerisches Talent besaß und in einer Epoche, wo die Kraft der Darstellung vielfach nachließ und meistens nur süßliche Themen behandelt wurden, über einen gesunden, kräftigen Naturalismus verfügte und aus frischer Anschauung heraus Genrebilder malte, die in der Tat lebhaft an die Schelmenstücke spanischer Schriftsteller und an die Bodegones spanischer Maler aus der Zeit um 1620 gemahnen. Es bleibt natürlich die Möglichkeit, um nicht zu sagen, die Wahrscheinlichkeit, daß Cipper spanische Bilder von der Art der Frühwerke des Velazquez und die Betteljungenbilder Murillos gekannt hat und von ihnen die erste Anregung zu seinen eigenen Arbeiten empfing.

G. F. Cipper — Alte Frau bei der Mahlzeit
Paris, Privatbesitz

G. F. Cipper

Kinder beim Essen
Früher London, R. Langton Douglas

G. F. Cipper

Die Klöppelschule
London, Durlacher Bros.

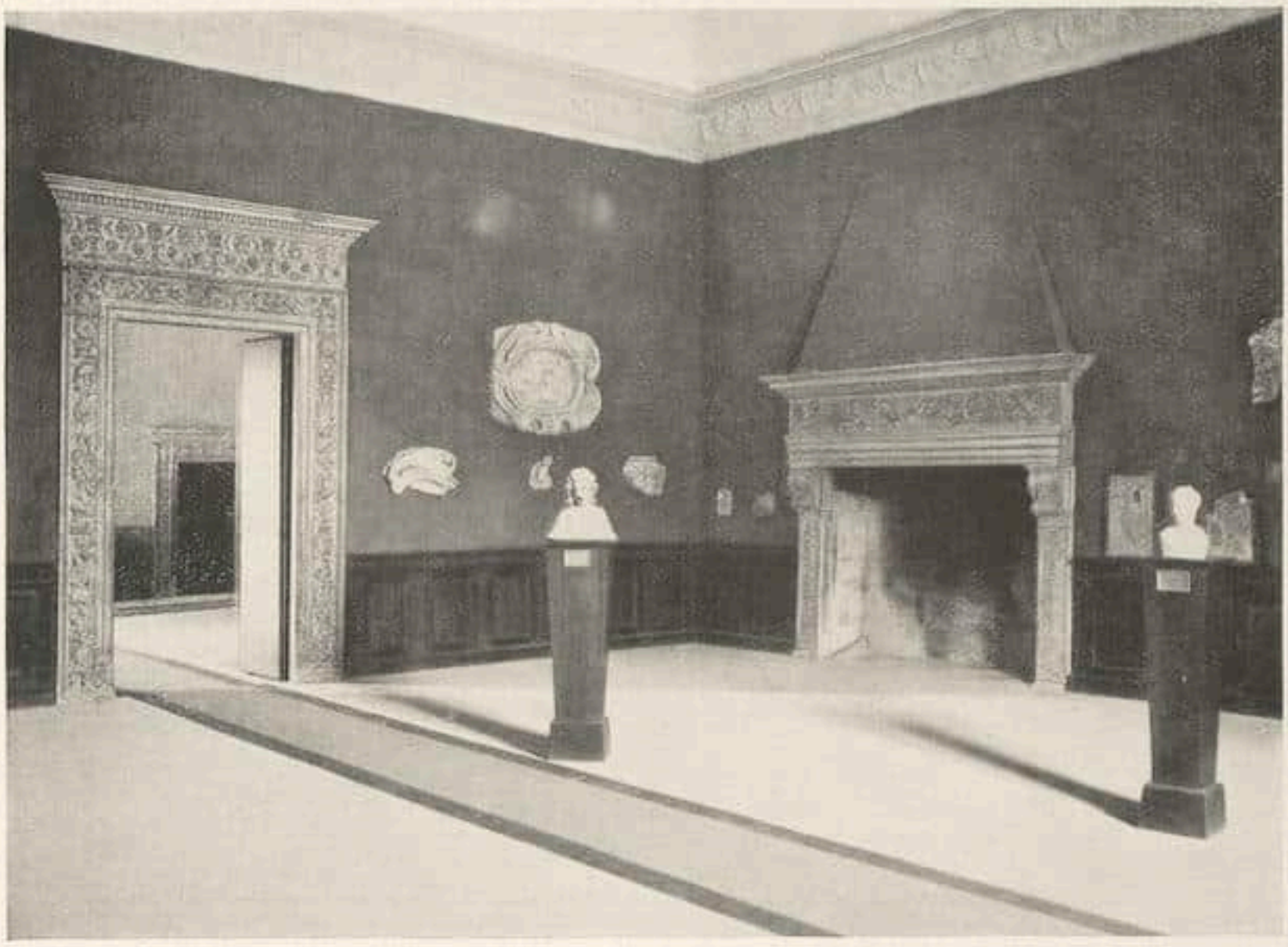


Abb. 1. Urbino. Museum im Palazzo Ducale — Skulpturensaal

KLEINERE GEMÄLDE-GALERIEN IN ITALIEN

MARKEN UND ROMAGNA

VON LUDWIG SCHUDT

Der Weltkrieg hat es auch in Italien mit sich gebracht, daß die Museen geräumt und die darin befindlichen Kunstwerke an einen sicheren Zufluchtsort gebracht werden mußten. Als man nun nach Friedensschluß daran ging, die Sammlungen wieder aufzustellen, hat man fast überall eine völlige Neuordnung durchgeführt. Das gilt nicht nur von den großen Galerien in Mailand, Venedig und Bologna, sondern auch von einer Reihe kleinerer Provinzmuseen in den Marken, der Romagna und der Emilia, von denen im folgenden die Rede sein soll.

Die Schwierigkeiten, die sich hier einem solchen Unternehmen entgegenstellten, waren nicht geringe: meist unzureichende und schlecht beleuchtete Räumlichkeiten, die ursprünglich für ganz andere Zwecke bestimmt waren und außerordentlich geringe Mittel zum Wiederaufbau, geschweige zur Erweiterung der Bestände. Wenn hier trotzdem ein erfreuliches Resultat zu verzeichnen ist — nicht nur neu eingerichtete, sondern auch um eine stattliche Zahl von Neuerwerbungen bereicherte Säle —, so ist das der aufopfernden Tätigkeit der lokalen Behörden wie dem Entgegenkommen der Stadt- und Kirchenverwaltungen sowie einiger Privatsammler zu danken.

Der Kunstbesitz dieser kleineren Orte besteht außer der üblichen Pinacoteca Civica in den nicht immer leicht zugänglichen und oft schlecht erhaltenen und schwer zu sehenden Bildern und Skulpturen der Kirchen. Auch diese sind während des Krieges von ihrem Standort entfernt worden. Es ist jetzt gelungen, einen großen Teil derselben, dank dem Entgegenkommen des Klerus, in die Museen zu verbringen, die dadurch einen erfreulichen Zuwachs zu verzeichnen hatten.

Auf diese Weise hat das bedeutendste Museum der Marken, die Galleria Nazionale delle Marche, im Palazzo Ducale zu Urbino, mit der hier zu beginnen ist, ein neues Aussehen gewonnen. Der Ausbau der Sammlung fällt allerdings noch in die letzten Jahre vor dem Krieg und dem jetzigen Sovraintendente der Marken, Prof. Luigi Serra, war es vergönnt, mit Hilfe der einheimischen Behörden in den Jahren 1915—1918 das bereits von seinem Vor-

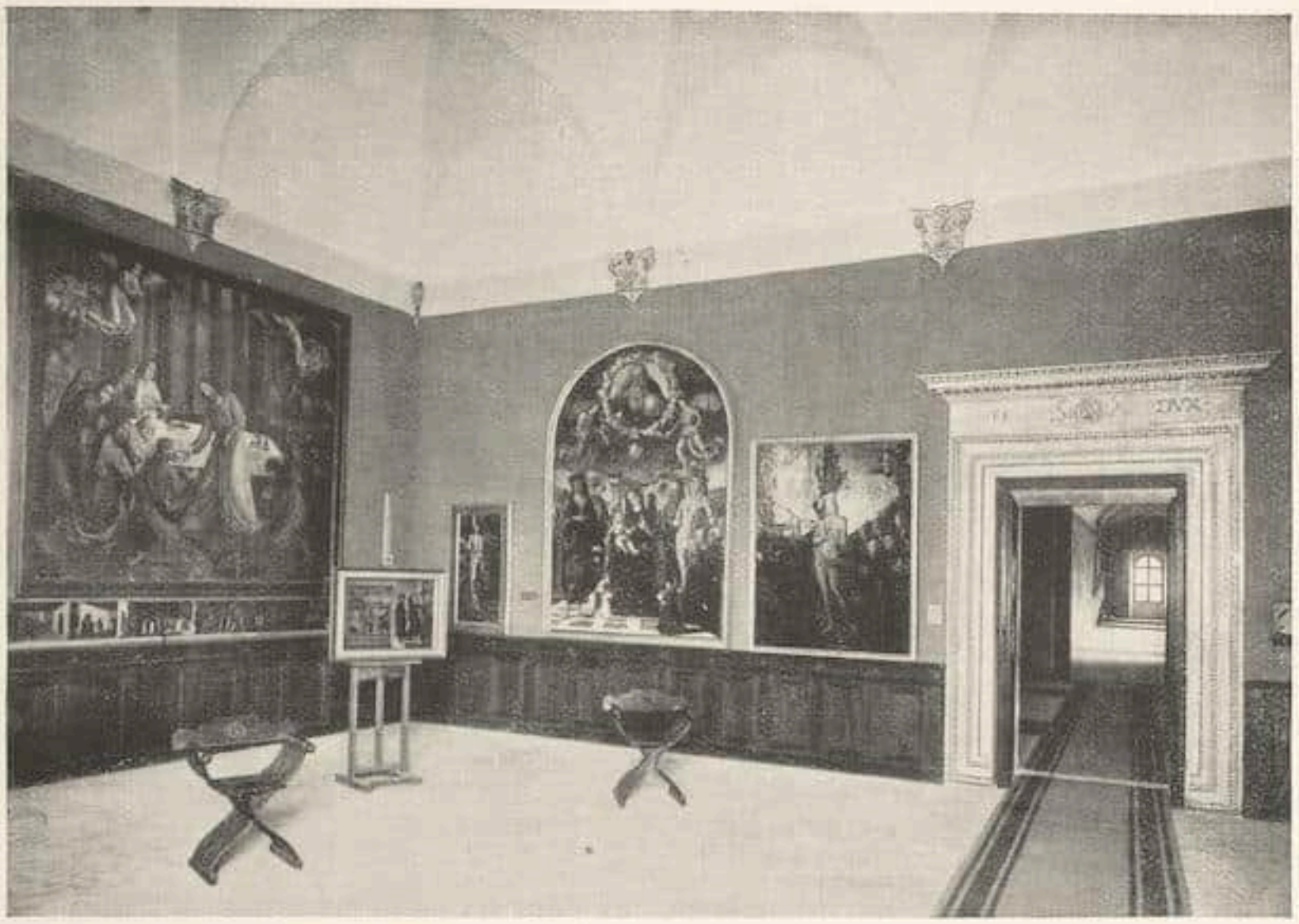


Abb. 2. Urbino. Museum des Palazzo Ducale Hauptraum der Gemäldegalerie

gänger Lionello Venturi mit besonderer Intensität seit 1912 begonnene Werk glücklich zu Ende zu führen.

Hier war zunächst die Lokalfrage schwierig zu lösen. Es standen ursprünglich nur acht Säle zur Verfügung, da der Rest des Palastes von der Sottoprefettura eingenommen war. Als dieselbe nach langen Verhandlungen ihre Amtsräume in ein anderes Gebäude verlegt hatte, erhöhte sich die Zahl der Säle auf 24. Gleichzeitig erfolgte eine ganz bedeutende Bereicherung dadurch, daß das Domkapitel und die Verwaltung der Kirche S. Spirito in Urbino bewogen werden konnten, der Galerie eine Reihe wichtiger Werke in dauerndes Depot zu geben. Von seiten des Domkapitels handelte es sich dabei um nichts Geringeres als um die Geißelung Christi von Piero della Francesca, um die Tafel mit den Bischöfen Thomas und Martin von Timoteo Viti, um sechs Apostelbilder von Evangelista di Pian di Meleto und einen H. Sebastian von Giovanni Santi, während die Kirche S. Spirito die Prozessionsfahne Signorellis mit der Darstellung der Kreuzigung und des Pfingstwunders hergab. Aus dem Kloster Fonte Avellana gelangten eine byzantinische Staurothek und Standarte sowie mehrere Bilder hinzu. Der Graf Castelbarco Albani hat der Sammlung den Originalkarton Annibale Carraccis zu dem Triumph des Bacchus in der Galleria Farnese und einen Karton Domenichinos zu einer Lünette der Tesorokapelle in Neapel überlassen. Mit diesen Werken sind aber nur einige der wichtigsten Neuerwerbungen genannt.

Die Aufstellung, kein leichtes Problem, ist sehr gut geglückt. Die Säle, mit die schönsten Raumschöpfungen der Renaissance, durften, wollte man nicht durch rein museale Anordnung der Sammlungsobjekte ihren Charakter nehmen, nicht mit den Kunstwerken überfüllt werden. Vielmehr mußte angestrebt werden, dieselben in harmonische Verbindung mit der Umgebung zu bringen. Man hat das zu erreichen versucht durch die Einfügung alten Mobiliars, das teils aus dem Palast stammte, teils von Gönnern zur Verfügung gestellt wurde; auch ist eine streng chronologische Anordnung der Sammlung nicht durchgeführt worden, die Gegenstände suchen sich dem Charakter der Räume, in denen sie stehen, anzupassen. Geschickt ist der Übergang von der prächtigen Schausammlung zu der rein topographischen und lokalhistorischen Studiensammlung durch eine Reihe von Bildern urbinatischer Lokalmaler der Spätrenaissance und des Barock vermittelt.

Die Pflege der Säle und des gesamten Bau-

Abb. 3. Pesaro — Galleria communale

werks — es gibt wohl kein zweites Interieur in Italien, bei dem die originale Bemalung und Vergoldung der Türumrahmungen und die Intarsien so gut erhalten sind — ist ausgezeichnet. Als Beispiele bilden wir hier den besonders glücklich aufgestellten Skulpturensaal (Nr. IV) und den Saal XI mit den Hauptstükken der Gemäldegalerie ab (Abb. 1 und 2). Es mag noch angemerkt werden, daß die früher in dem Renaissancehof Lauranas aufgestellten Grabdenkmäler in einen besonderen Saal des Erdgeschosses gebracht worden sind.

*

Man ist berechtigt, bei dem Museum der Stadt Pesaro von einer Neugründung zu sprechen. Die Sammlung mußte während des Krieges völlig magaziniert werden, und nach langen Unterhandlungen ist es nach Kriegsende gelungen, sie in dem bedeutendsten Bau der Stadt, dem großartigen, dem Francesco Laurana zugeschriebenen Palazzo Municipale, unterzubringen, in dem sie jetzt eine stattliche Reihe von Sälen einnimmt. Nicht alle Räume waren für die Aufstellung von Kunstwerken gleich geeignet, am wenigsten der übergroße erste Saal. Hier hat eine Reihe großer Altarstücke des Sei- und Settecento Aufstellung gefunden, und bei der großen Ausdehnung der Wandflächen war es möglich, die Stücke locker und zum größeren Teil in Augenhöhe des Beschauers zu hängen. Günstiger für die Aufstellung kleinerer Bilder sind die folgenden Kabinette (Abb. 3), die auch durch die Heranziehung von Mobiliar und Skulpturen, darunter das Relief mit der Halbfigur des Federigo da Montefeltre, zu einem harmonischen Ganzen abgestimmt sind. Besonders hervorheben möchte ich nur den letzten Saal, der das Hauptstück der Sammlung, die Krönung Mariä des Giovanni Bellini, enthält. Das Bild, ausgezeichnet erhalten, ohne spätere Reinigung oder Wiederherstellung im alten Rahmen mit Predella, ist aus der Kirche S. Ubaldo nach dem Kriege ins Museum überführt worden und wird erst hier zu voller Geltung kommen. Die aus 533 Stücken bestehende Majolikasammlung, hauptsächlich Produkte der Manufakturen Urbino, Gubbio, Pesaro und Castelli mit Hauptwerken des 17. und 18.

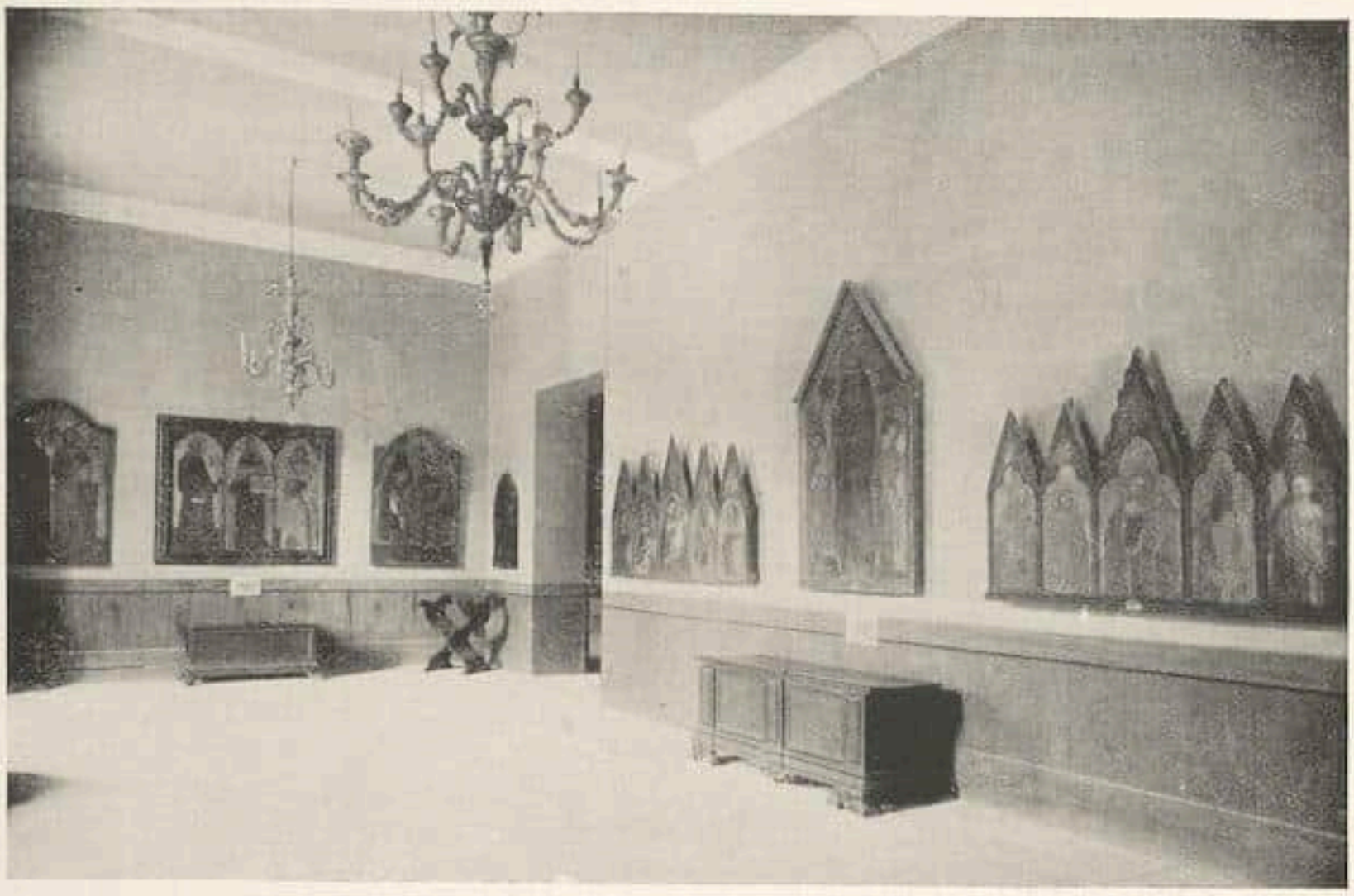


Abb. 4. Fabriano. Pinacoteca — Hauptraum

Jahrhunderts, ist in zwei Räumen übersichtlich in großen Vitrinen geordnet.

*

Das kleine Museo comunale des nahegelegenen Fano hat lediglich lokalgeschichtliche Bedeutung. Nur eine Madonna mit den Heiligen Helena, Zacharias, Sebastian und Rochus (aus S. Croce in Fano) von Giovanni Santi und ein Polyptichon des Michele Giambono sind von allgemeinerem Interesse. Die Sammlung ist erst aus der während des Krieges notwendig gewordenen Magazinierung des reichen Kunstbesitzes der Stadt hervorgegangen und hat eine würdige Aufstellung in dem großen Saal des Palazzo Malatestiano, einer reizvollen Schöpfung der Frührenaissance, erhalten.

*

Sehr viel ist mit denkbar geringen Mitteln in der Galerie von Fabriano erreicht worden. Zunächst konnten der Sammlung einige neue Räume gewonnen werden. Dadurch ist es gelungen, in dem größten Saal, dessen Wände durch entsprechende Tönung (Anstrich, keine Bespannung) mit den Bildern zusammengestimmt wurden, eine lockere Anordnung des Materials zu erreichen. So hängen jetzt die sieben Stücke des Allegretto Nuzi, die in der Hauptsache von dem Domkapitel in Fabriano der Pinakothek überlassen worden sind, bequem in Augenhöhe des Beschauers (Abb. 4). Wichtige Freskenreste geben eine Vorstellung von der Monumentalmalerei in den Marken vom 13. bis zum 15. Jahrhundert. Besonders bemerkenswert sind zwei Holzskulpturen eines toten Christus und einer toten Maria des 13. Jahrhunderts (Abb. 5), die der Katalog Mittelitalien zuschreibt.

*

Weniger günstig liegen die Verhältnisse in Ancona, Loreto und Ascoli Piceno. Die Schätze der Galerie von Ancona, die späte Kreuzigung Tizians, die große Madonna mit Heiligen von Lorenco Lotto, die Madonna von Crivelli und der von Longhi dem Caravaggio zugeschriebene H. Tommaso di Villanova sind bekannt. Für die Unterbringung der Werke steht leider nur ein einziger riesiger Saal zur Verfügung. Die Verwaltung hat durch Abtönung der Wände und durch möglichst lockere Hänguag wenigstens der Hauptstücke, die weniger bedeutenden Bilder mußten nach oben gehängt werden, das möglichste getan, um eine einigermaßen befriedigende Wirkung zu erreichen. Doch ist bereits für die nächste Zeit eine Überführung der Sammlung in geeignetere Räume in dem früheren Kloster von S. Francesco alle Scale in Aussicht genommen.

*

Ähnliches mußte in dem kleinen Museum der Santa Casa in Loreto unternommen werden. Alles Unwesentliche wurde ausgeschieden und die bedeutenderen Stücke in Augenhöhe des Beschauers gebracht. So kommen die acht Spätwerke des Lorenzo Lotto, darunter eine „Darstellung Christi im Tempel" und ein „Sturz Luzifers" aus den Jahren 1554/56 besser als früher zur Geltung.

*

Die 1861 gegründete Pinakothek von Ascoli Piceno ist im Palazzo Arringo untergebracht. Da die Räumlichkeiten auch repräsentativen Zwecken zu dienen haben, ließ sich eine wirklich befriedigende Anordnung der Kunstwerke nicht erreichen. Außerdem bestehen sie in der Hauptsache in einem übergroßen Saal und einer langen und verhältnismäßig schmalen Galerie mit höchst ungünstigen Lichtverhältnissen, die beide für Museumszwecke nicht sehr geeignet sind. Sehr bedauerlich, da es sich hier um die bedeutendste Sammlung der Marken nach Urbino handelt. Das erste Eingreifen der Sovraintendenza dei Monumenti erfolgte 1919: Man traf eine Auslese unter den auszustellenden Werken, der große Salone wurde restauriert, neue Fensteröffnungen geschaffen und ein altes Chorgestühl eingefügt. Das Jahr 1921 brachte der Galerie eine große Bereicherung durch die Stiftung der Sammlung Ceci (Pisa); die zunächst in zwei Räumen vereinigten Objekte wurden im Jahr 1924 auf das Museum verteilt. Damit erhielt es die heutige Gestalt.

Auf eine systematische Aufstellung mußte verzichtet werden. Die Sammlung ist in erster Linie reich an Werken des Cola dell'Amatrice, die man sämtlich in dem großen Saal vereinigt hat. Um diesen einigermaßen auszunutzen, hat man eine Anzahl großer Altarstücke des Seicento auf Staffeleien in der Nähe der Fenster ausgestellt, so die interessante dem Guercino nahestehende „Gefangennahme Christi" und die der genuesischen Schule angehörige, leider stark beschädigte Gefangennahme der Fürstin Ferinda. (Nicht Strozzi, wie der Katalog angibt.)

Weitere Hauptwerke der Galerie, die beiden leider außerordentlich beschädigten Triptychen Crivellis, die reiche Sammlung von Bildern Pietro Alamanos, der im 15. Jahrhundert in den Marken, besonders in Ascoli Piceno, arbeitete, sowie das berühmte von Nikolaus IV. der Kathedrale von Ascoli geschenkte Pluviale, sind in dem folgenden kleineren Raum, dem einzigen für Museumszwecke einigermaßen geeigneten, vereinigt. Daran schließt sich die erwähnte Galerie, in der eine stattliche Kollektion von Werken Marattas, der sehr ruinierte H. Franz des Tizian, zahlreiche Werke Renis, Magnascos und ein herrlicher Fragonard („Nymphe, die dem Amor Blumen opfert"), den das Geschick nach Ascoli verschlagen hat, untergebracht sind. Man hatte sich hier, so gut es ging, mit den bestehenden Raum- und Lichtverhältnissen abzufinden. Das ist einigermaßen gelungen, wenn auch die Hängung der Bilder etwas zu dicht ist.

Die Neuorganisation dieser ganzen Sammlungen ist in der Hauptsache durch den Sovraintendente der Marken Luigi Serra angeregt und durchgeführt worden. Serra hat nunmehr die bei der Eröffnung der einzelnen Sammlungen erschienenen Kataloge in einem besonderen Band zusammengefaßt, der unter dem Titel „Le gallerie comunali delle Marche" erschienen ist. (Roma, Soc. ed. d'arte illustrata, 1925.) Außer den hier näher besprochenen werden darin noch eine größere Anzahl weiterer Sammlungen behandelt: u. a. Camerino, Jesi mit seinen sechs Werken von Lorenzo Lotto, Macerata, das abgelegene Montefortino mit 26 Skizzen von Corrado Giaquinto und zahlreichen Werken des Mario Nuzzi sowie Sanseverino. Der Katalog, dem eine stattliche Anzahl von Abbildungen auf 61 Tafeln beigegeben ist, gibt eine kurze Geschichte der einzelnen Museen, die Beschreibung der Bilder mit einem Lebensabriß der Künstler und, soweit es möglich und von Wichtigkeit ist, Angaben über ihre Provenienz. Sehr wünschenswert wäre es, wenn auch Urbino, für das es einen besonderen Katalog gibt (Luigi Serra, Il Palazzo Ducale di Urbino e la Galleria Nazionale delle Marche. Il piccolo Cicerone moderne, No. 18. Milano, Alfieri & Lacroix, o. J.), bei einer zweiten Auflage miteinbezogen und die Nummern des Katalogs auch an den Sammlungsgegenständen angebracht würden. Die gleiche lebhafte Tätigkeit läßt sich unter Leitung des Grafen Malaguzzi Valeri auch in der Romagna und der Emilia wahrnehmen. Hier sind die Sammlungen von Forlì, Cesena, Faenza und Rimini neuaufgestellt worden. Weitere Arbeiten in Imola, Cento, Pieve di Cento, Argenta, Lugo und Bagnacavallo sind in Aussicht genommen. Die Bestrebungen und die Bedingungen sind im wesentlichen dieselben wie in den Marken.

*

In Rimini wurde das Museum aus den engen Räumen des Palazzo Gambalunga in das neben dem Tempio Malatestiano gelegene frühere Kloster von S. Francesco gebracht. Hier standen drei sehr große Säle und zwei kleinere Kabinette zur Verfügung. Davon wurden der erste und zweite Saal mit Gobelins und den großen Altarstücken des Seicento gefüllt, während im dritten die Werke der Lokalmaler Riminis des 15. Jahrhunderts, Benedetto und Bartolommeo Coda, Platz fanden. Die beiden Hauptstücke der Sammlung, die Pietà des Giovanni Bellini und die große Altartafel des H. Vincenz Ferreri zwischen den HH. Sebastian und Rochus von Ghirlandajo, sind in den beiden Kabinetten untergebracht worden. An der Pala Ghirlandajos hat eine glückliche durch Pompeo Felisati ausgeführte Restauration die vier Stifterfiguren, Mitglieder der Familie Malatesta, wieder zum Vorschein kommen lassen.

★

Für die Gemäldegalerie von Forlì fand sich eine geeignete Aufstellungsmöglichkeit in den Räumen des früheren Ospedale maggiore. Von drei Sälen von beträchtlichen Dimensionen wurde der Eingangssaal für die ungewöhnlich reiche Sammlung an Altarstücken des Seicento, darunter der Petrus des Andrea Sacchi, eine „Verkündigung" und „Taufe Christi" des Guercino, ferner Stücke von Maratta, Albani und Cignani, verwandt. Besonders gelungen ist der zweite Raum, der die Skulpturen, die früher äußerst ungünstig in einem Treppenhaus aufgestellt waren, aufnimmt, darunter neben mittelalterlichen Skulpturfragmenten den dem Bernardo und Antonio Rossellino zugeschriebenen Sarkophag des Beato Marcolino. Daran schließt sich der Saal für die Gemälde des Quattrocento mit einer großen Anzahl von Bildern Palmezzanos. In zwei durch die Einfügung einer Zwischenwand gewonnenen Kabinetten sind die berühmtesten Stücke der Sammlung vereinigt, worunter der „Pestapepe" des Melozzo besonders zu nennen ist.

Man sieht aus diesen Ausführungen, wie eifrig man in Italien auch an kleineren Orten, fern von den großen Zentren, bei der Arbeit ist. Arbeiten, die ganz in der Stille unter großen Mühen und unter Überwindung großer Schwierigkeiten vor sich gehen, die es aber verdienen, neben der Neuordnung der großen weltbekannten Sammlungen bekannt zu werden. Denn manches wichtige Werk großer Kunst ist erst jetzt neben zahllosem, für den Spezialforscher wichtigem Material zutage gekommen.

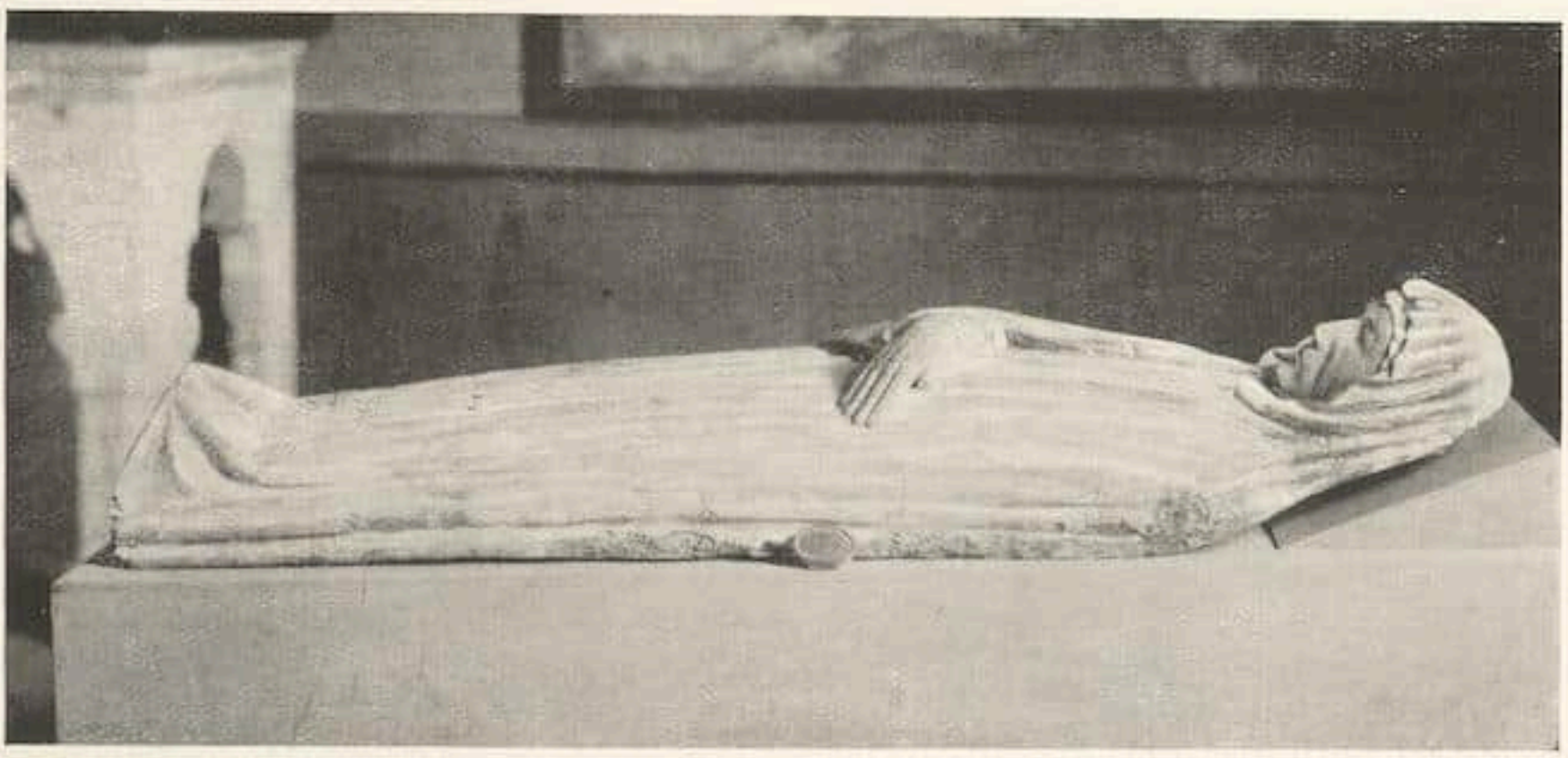


Abb. 5. Fabriano. Museo Comunale — Maria aus einem Marientod

RUNDSCHAU

DIE NEUE UNGARISCHE BILDERGALERIE DES BUDAPESTER MUSEUMS

1896 ließen sich junge Künstler in der altungarischen Bergstadt Nagybánya (jetzt rumänisch) nieder, in offener Opposition zu aller Akademie. Man verglich die Bewegung fälschlich mit Barbizon. Sie war aber mit jeder Faser in der Sezession begründet. Nicht so sehr in der Sezession als „Stil", sondern in der Sezession als Tendenzknäuel aller noch so heterogenen Neuerungsbestrebungen (wäre mithin eher z. B. mit Worpswede zu vergleichen). Szinyei-Merse hatte damals seine hauchfeinmalerische, an den Impressionismus grenzenden Jugendleistungen längst hinter sich. Daß er jetzt als vornehmer Bahnbrecher in den Vordergrund gerückt wurde, galt zwar zum Teil der künstlerischen, mehr aber noch der oppositionellen Wesensverwandtschaft Nagybánya konnte anderthalb Jahrzehnte hindurch eine in der ungarischen Kunst regierende Rolle spielen und einen sich zwar fast jährlich modifizierenden, dennoch simultan geschlossenen Charakter bewahren. Daß ein immer dekorativ gehaltenes und nach dem stillen Leuchten klarer Farben trachtendes Plein-air vorherrschte, das war der Führerpersönlichkeit Karl Ferenczys zu verdanken. Instinktiv klassizistischer Geist, verlieh er jeder Phase seiner Kunst innere rhythmisch-dekorative Haltung. Nach der obligaten Bastien-Lepage-Begeisterung bahnte er sich durch eine vornehme lila-apfelgrüne Stimmungsmalerei den Weg zur sonnenleuchtenden Sommerlandschaft. Bis etwa 1910 war er unbestreitbar Führer. Dann gewann in ihm der Klassizist die Oberhand, er rang um gesteigerte Synthese, dann um den linearen Rhythmus einer plastischen Aktmalerei und blieb fortan — von Pleinairisten, Primitivisten und Expressionisten nicht mehr verstanden — ziemlich allein.

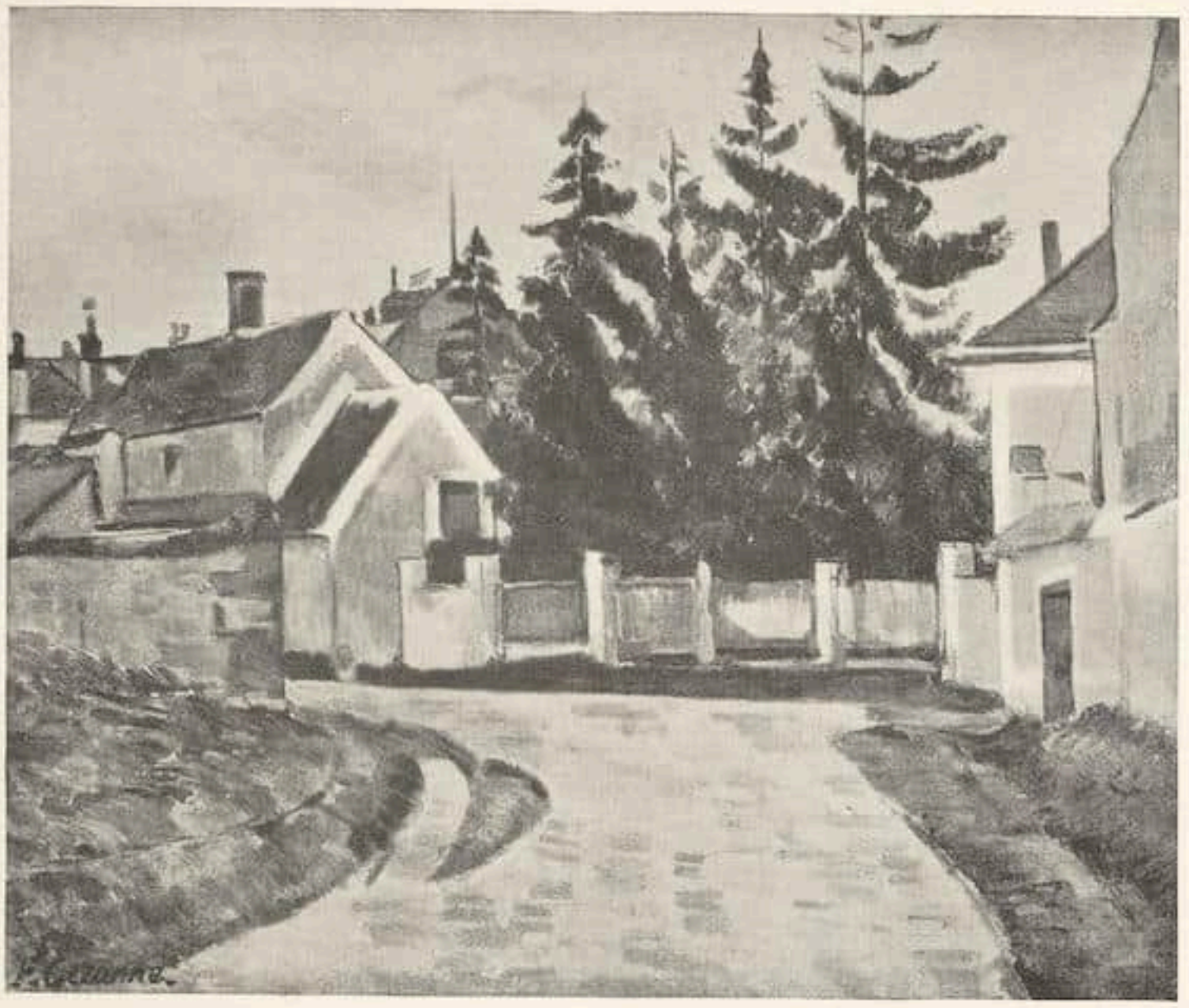
Da für moderne ungarische Malerei der Raum im Museum der Schönen Künste bereits zu eng wurde, zog für sie Generaldirektor Petrovics ein Stockwerk im alten Künstlerhaus heran. Kristallisationspunkt der neuen Galerie wurde der Ferenczy der abgetönt plein-airistischen Perioden. Mit unbeirrter Sicherheit gruppierte Herr Petrovics alle Bilder im Sinne dieser einen Geschmackstendenz. Er hatte weniger historische, als vielmehr ästhetische Absichten, die er mit dem Geiste des Kenners restlos verwirklichen konnte. Er wußte sogar aus der Arbeit sehr mittelmäßiger Maler das Beste auszulesen und es so zu hängen, daß sie von der Nachbarschaft guter Werke unterstützt, nicht aber erdrückt werden. Eine einheitliche, denkbar angenehmste Gesamtwirkung wurde dadurch erreicht. Zwei unserer größten kamen allerdings hierbei zu kurz: Rippl-Rónai und Mednyánszky. Rippl-Rónai (Mitstreiter der Pont-Aven-Gruppe, 1861 bis 1927), mit seiner freidekorativen, exquisiten Valeurkunst, und Baron Mednyánszky (1852 bis 1919), dessen zarter Altersimpressionismus zu einer seelisch betonten Menschen- und Landschaftsmalerei ausreifte — sie verlangen Isolierung, weil sie qualitativ wie stilistisch ziemlich isoliert geblieben waren.

Die Moderne erfährt eine behutsame Rezeption. Die expressionistischen Farbenorgiasten, Traumseher und Formenzertrümmerer sind nur mit salonfähig sordinierten — allerdings qualitativ zumeist hochstehenden — Stücken vertreten, doch dasselbe gilt zum Glück auch von der offiziell bevorzugten neuromantischen Akademie. Der Nachexpressionismus ist erst mit einem einzigen Bild vertreten. Herrn Petrovics kann — in Anbetracht einer minimalen Dotierung — seine Zurückhaltung dem Zeitgenössischen gegenüber nicht zum Vorwurf gemacht werden. Um so weniger, als sein schier unfehlbarer Blick für Qualität nachhilft, wo der Staatssäckel es verfehlt. Manches nachzuholen und zu ergänzen, gehört zum selbstverständlichen Programm der Neuen Galerie.

Ra

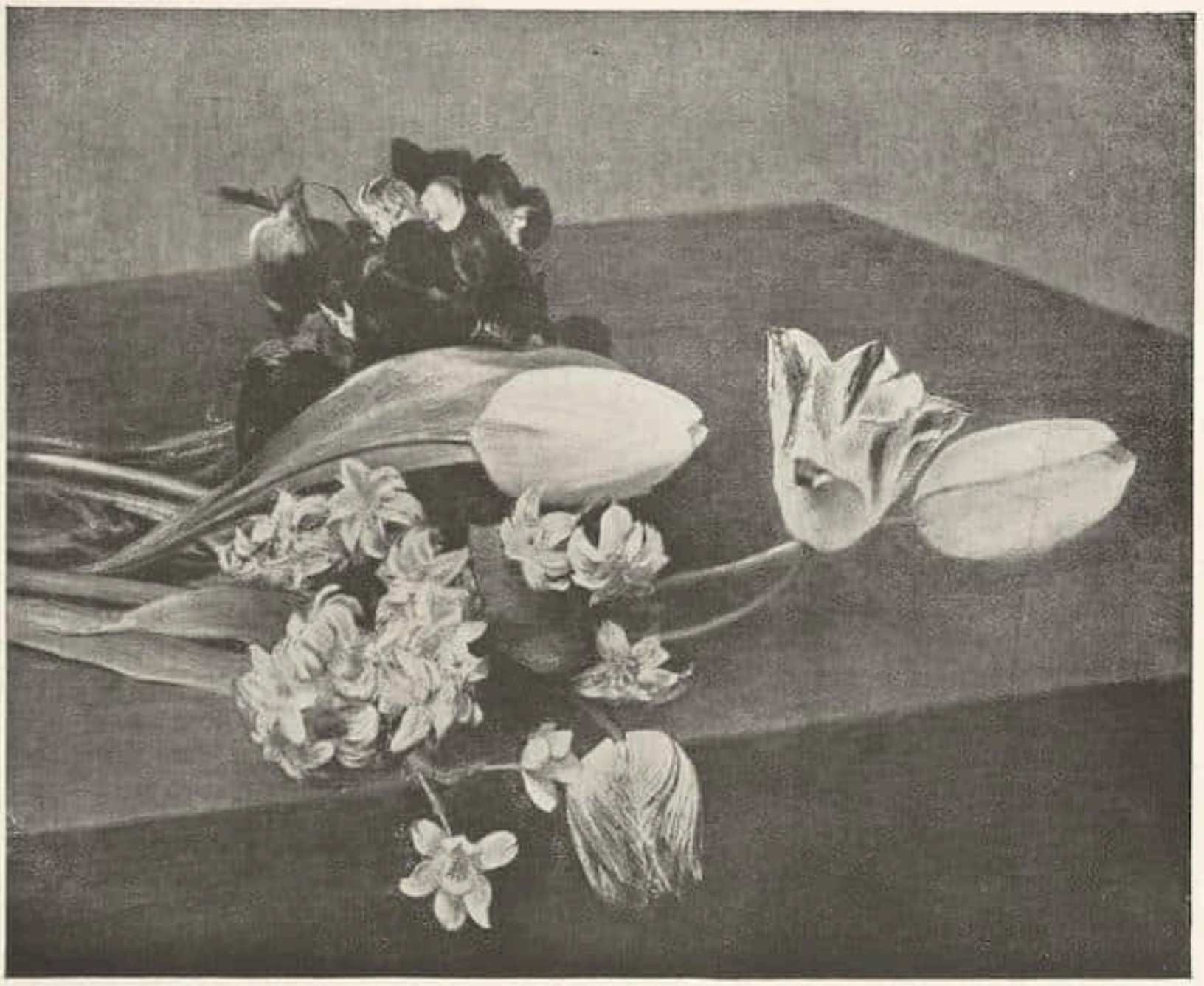
FELTRE

Dieser Tage wurde in Feltre, im schönen Renaissancepalast der Villabruna, das Museum eröffnet. Die Sammlung enthält manches wertvolle Objekt, wie das neuentdeckte, kleinformatige Prälatenporträt von Gentile Bellini (12×9 cm). Vor himmelblauem Hintergrund hebt sich scharf das Profil, wächsern im Fleischton, ab. Ferner gibt es eine Altartafel des Cima da Conegliano, die ehemals in der Kirche von Zerman war und die man nach 1510 datieren könnte, was jedoch zweifelhaft erscheint. Das einst in der Akademie von Venedig befindliche Bild des Morto da Feltre: „Madonna mit Kind und Heiligen" wurde dem neuen Museum überwiesen. Es ist aber leider ein sehr schadhaftes, abgeriebenes Werk. Ebenda ein anderes Bild desselben Künstlers: „Die Kreuzabnahme", schön in der Komposition, letzthin aber von Venturi als Jugendwerk Pordenones angesprochen. Sehr originell ist auch der mit Fresken geschmückte Saal des Morto



Paul Cézanne — Straße in Auvers

Mit Genehmigung von M. Knoedler & Co., New York



Fantin-Latour — Blumen auf einem Tisch

Mit Genehmigung von Alex Reid & Lefèvre Ld., London

Aus der Ausstellung »Ein Jahrhundert französischer Malerei« bei M. Knoedler & Co., New York

(Siehe Cicerone Heft 22, Seite 759/40)

da Feltre. Von Pietro Marescalco (genannt Spada), im venezianischen Gebiet um 1576 tätäg, erwähnen wir ein Altarbild: „Madonna mit Heiligen". Vom selben Meister besitzt das Museum einige charakteristische Porträts. — Auch das Kunsthandwerk ist im neuen Museum gut vertreten, so sieht man z. B. eine Kücheneinrichtung aus dem 16. Jahrhundert, dann Möbel und Bronze, darunter ein prächtiger Türklopfer aus dem 16. Jahrhundert, Mörser, Türgriffe usw. Eine Medaillensammlung aus der Zeit der Kaiserin Katharina von Rußland enthält 175 Stücke. Die kleine Sammlung von Fayencen gehört meist dem 18. Jahrhundert an.

L. Brosch

KÖLN

Was die Stadt schon vor zehn Jahren hätte haben können, hat sie jetzt dank der Initiative ihres neuen Museumsdirektors Dr. Buchner bekommen: Die Sammlung Carstanjen, die viele Jahre in München ausgestellt war, ist in die Heimat zurückgekehrt und zunächst als Leihgabe im Wallraf-Richartz-Museum ausgestellt, das damit eine der empfindlichsten Lücken seiner Galerie zu schließen vermochte. Es ist anzunehmen, daß die Sammlung mit Meisterwerken der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts als Ganzes wohl in den dauernden Besitz der Stadt übergeht. B

RUSSISCHE MUSEUMSKATALOGE

Die Originalhandzeichnung, welche bis vor wenigen Jahren, sowohl auf russischen Kunstausstellungen als auch in der Sammlertätigkeit der hauptstädtischen Museen eine verhältnismäßig untergeordnete Stellung einnahm, gewinnt letzthin in beiden Richtungen immer mehr an Bedeutung, wie denn überhaupt im Kunstleben Sowjetrußlands gerade graphische Betätigung jetzt stark in den Vordergrund tritt. Dies kommt auch äußerlich in dem soeben erschienenen illustrierten Katalog der Moskauer Tretjakov-Galerie: „Die Russische Handzeichnung während der zehn Revolutionsjahre" zum Ausdruck, welcher die Neuerwerbungen des Museums auf diesem Gebiete in erschöpfender Weise fixiert und in dem einleitenden Aufsatze A. Bakušinskijs kritisch wertet. Sehr detaillierte biographische Notizen über die hier in Betracht kommenden einige siebzig Künstler verleihen dem Katalog bleibenden Wert.

Das bisher fehlende vollständige Verzeichnis der Kunstwerke, über welche das Moskauer „Museum westlicher moderner Kunst" in seinen beiden Abteilungen (die ehemaligen Galerien S. Ščukin und J. Morozov) verfügt, ist nunmehr als einheitlicher illustrierter Gesamtkatalog erschienen, welcher, mit Ausschluß von Druckgraphik, ca. 750 Gemälde, Skulpturen, Handzeichnungen und Keramiken aufzählt. Zum erstenmal ist hier der Besitz beider gesonderter Galerien als gemeinsames Ganzes behandelt, was auch als Vorbote des zukünftigen neuen Museumsbaus gelten mag, der vom Kommissariat der Volksaufklärung bereits im Prinzip beschlossen ist, und in welchem beide Sammlungen gemeinsam zur Aufstellung kommen sollen.

Ich benutze die Gelegenheit, um die im genannten Museum vertretenen deutschen Künstler zu notieren. Aus der ältern Generation moderner Meister figurieren hier Böcklin („Frühling", einst. Sammlung Charitonenko, Moskau), E. Dücker (Marine [875]), L. v. Hoffmann, Max Klinger (Zeichnungen und Nietzsche-Büste), Liebermann (zwei frühe Pastelle), Leibl (? Studie eines lesenden Mannes, einst. Sammlung Eckert, Moskau), Samberger (Selbstbildnis) und Stuck (zwei Gemälde, Zeichnung und Plastiken). Neuere und neueste deutsche Kunst repräsentieren vorwiegend mit Zeichnungen und Aquarellen: H. Campendonk, H. M. Davringhausen, H. Hoerle, E. Johanson, Cesar Klein, Paul Klee, W. Lachnit, Franz Marc (Tierstudie 1913), Max Pechstein, O. Nerlinger und Rud. Schlichter, sowie mit Plastiken B. Hoetger und H. Garbe. —

Neben diesen neuen Moskauer Katalogen ist als dritter noch ein Leningrader monographischen Charakters zu erwähnen, zu welchem die Personalschau Vlamidir Vas. Lebedevs im Russischen Museum, Leningrad, Anlaß gab. Lebedev ist ein brillanter Zeichner, hat als Plakatist und Buchgraphiker einen eignen Stil geschaffen, der auch in seinen kubistischen Gemälden zum Ausdruck kommt. Das reiche Schaffen des Künstlers L.s beleuchten zwei Aufsätze aus der Feder des Museumsdirektors P. J. Neradovskij und N. N. Punins.

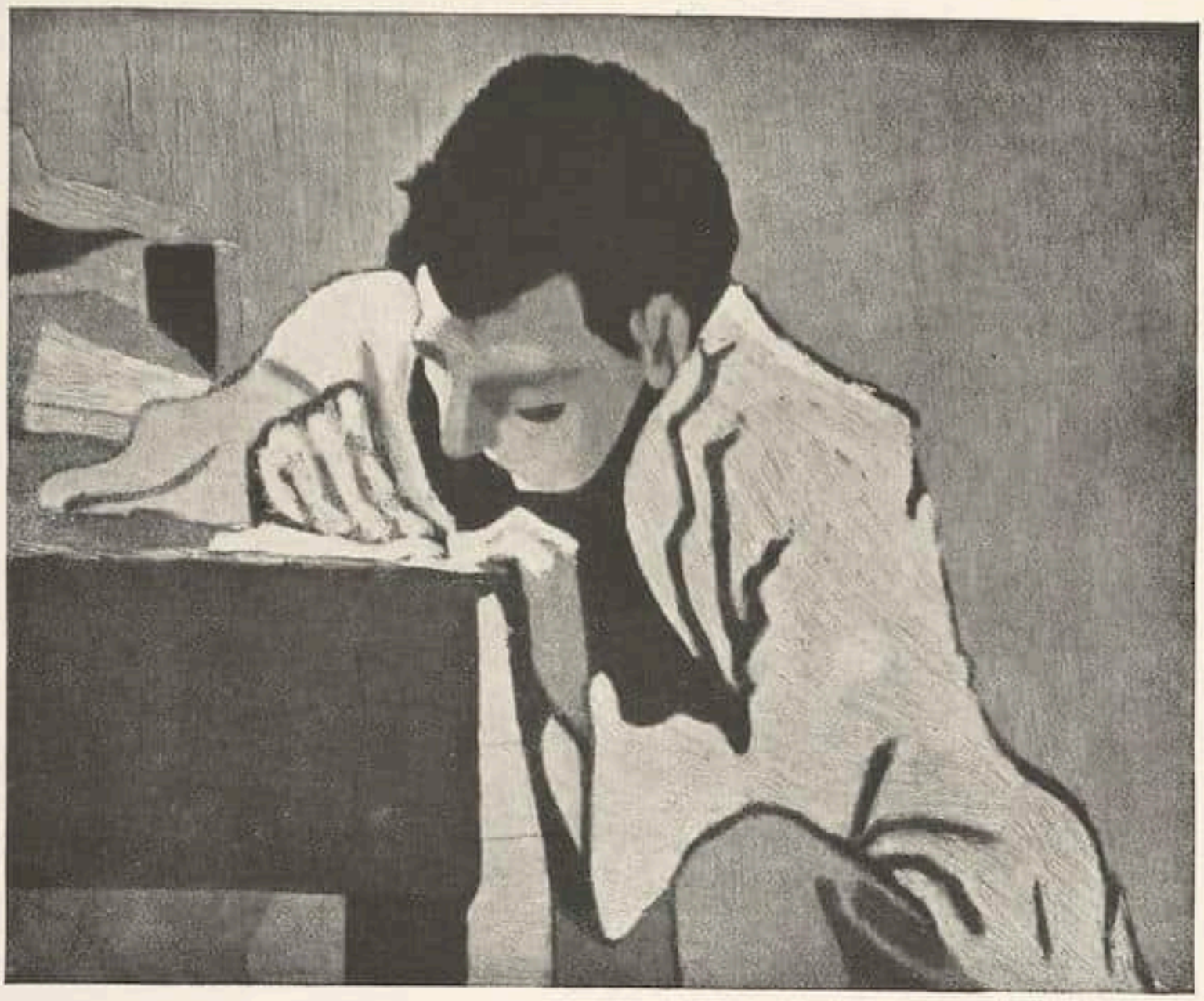
P. Ettinger

*

BERLINER AUSSTELLUNGEN

Die „Unabhängige" / Hamburg und Ostpreußen / v. Finetti / Faistauer

Dem großen Bildertreibhaus am Lehrter Bahnhof ist eine sogenannte Allgemeine Unabhängige Ausstellung zugestoßen, eine Über-Juryfreie ohne Vorstand, Hängekommission und sonstige Tyrannei. Jedermann darf



Ed. Vuillard — Bildnis L. Poë

Aus der Ausstellung »Ein Jahrhundert französischer Malerei« bei M. Knoedler & Co. New York
Mit Genehmigung von Alex Reid & Lefèvre Ld., London

für ein paar Mark eine Wandparzelle mieten, 2×3 m groß, und die Reihenfolge wird ausgelost. Nun, das resultierende Durcheinander wäre das Ärgste nicht, — die Platzfrage wird wohl überhaupt zu wichtig genommen, oft mag ein Mittelmäßiger sogar davon profitiert haben, daß kritische Entdeckerlust ihn in den hinteren Sälen aufstöbern konnte. Darin aber besteht das unsäglich Deprimierende des Gesamteindrucks, daß unter diesen tausend Kunstprodukten auch nicht ein einziges sich befindet, das von irgendeiner Jury heute um seiner Verwegenheit willen abgewiesen werden könnte. Es ist die absurde Vorgestrigkeit der weitaus meisten Einsendungen, die erschreckt. Was noch irgend über das Niveau obskurer Bilderbazare hinausragt, ist auch schon in jurierten Ausstellungen begegnet: Theo Hölscher etwa, Franz Lenk, Otto Nagel oder der Autodidakt Schroeder-Viborg. Stimmt es denn, daß heute nur noch der stockbiedere Bilderschund anonym ist? Leider doch wohl nicht.

Junge Hamburger Kunst zeigt die Hamburger Zeitschrift „Der Kreis" in der Galerie Neumann-Nierendorf. Keine sonderlich starke Erscheinung tritt auf, doch lernt man in Rudolf Neugebauer, Heinrich Stegemann und Erich Hartmann unprätentiöse Begabungen von sympathisch einfacher Haltung kennen, in Edgar Ende eine allerdings etwas monotone Eigenart, in Anita Reé eine geschmackvolle Stilistin. Etliche Blätter mit Feder und Wasserfarben von Fortuna Brulez lassen durch einen kühnen Zug in der Geländeskizze besonders aufmerken. Die wohl kräftigste Potenz der Gruppe der unverhohlen an Munch orientierte Karl Kluth, dessen Bilder in ihrem Aufriß, in ihrer Äderung von Spannungen durchkreist scheinen. Dazwischen recht Schmächtiges und altmeisterlich Verkrampftes, Plastik dazu von nur bescheidenen Graden. Aber es wirkt insgesamt viel entwicklungsfähiger als das, was kürzlich an Ostpreußischer Malerei in der Kunstkammer M. Wasservogel sich bot. Man scheint in der abgelegenen Provinz einigermaßen steckengeblieben zu sein; einzig Partikel mutet nerviger an, auch noch Max Neumann weist eine gewisse Überlegenheit, doch die Degner, Domscheit, Freymuth, Meseck, Laskowski: das

Henri Matisse — Fenster in Nizza

Mit Genehmigung von Alex Reid & Lefèvre Ld., London / Aus der Ausstellung »Ein Jahrhundert französischer Malerei« bei M. Knoedler & Co., New York

ist eine im Blassen wie im Robusten gleich unbestimmte und bestimmungslose Kunst, verlegen, dumpf und zeitvorbei.

Gino v. Finetti, nach ihnen in der Kunstkammer ausgestellt, hat aktuelle Themen: Sport und Tanz. Gestus und Elan der Bewegung sind oft frappant gefaßt, aber die wattig zerzupfte, buntschillernde Malerei kommt an sie nur von außen heran, — sie ist unsportlich, untänzerisch, Zuschauermalerei.

Eine Wiederbegegnung mit Anton Faistauer, den die Kunsthandlung V. Hartberg eingeladen hat, überzeugt unläuglicher als jede frühere von den koloristischen Qualitäten, die den schweren Ton dieser Bilder reich bewegen, durchbluten und aufleuchten lassen, ohne ihn je zu sprengen. Die Farbe, wie sie auch angefacht ist, bleibt immer um Bindungen bemüht, um eine verbindende Gewichtigkeit, um Aufbau und Einfassung. Sie respektiert den recht einfach geführten Formenumriß, sie sucht den Einklang mit einer unauffälligen, aber desto gründlicheren Bildgliederung. Stilleben und Landschaft lassen solche Werte besonders zur Geltung kommen. Leider gibt sich Faistauers Pigmentierung im allgemeinen etwas mühsam, zähe und filzig. Man wundert sich, daß nicht einmal die perspektivisch gestrafften Arbeiten aus den letzten Jahren recht klingen mögen. Es liegt an der unkristallinischen, mitunter fast breiigen Textur. Cézanne streitet sich hier oft mit Schuch. Einige luftiger behandelte, beschwingtere Stücke, etwa die Ansicht von Ajaccio, von Gardone, beweisen, daß die Befreiung dieser Kunst möglich ist und daß sie angestrebt wird. Noch ist älplerische Kulturverschollenheit in ihr.

Wolfradt

MAILLOL IN BERLIN

Zum erstenmal wird das Werk dieses großen französischen Bildhauers in Deutschland groß ausgestellt. — Die Galerie Flechtheim hat gemeinsam mit Harry Graf Keßler, einem der ersten und treuesten Freunde des großen Bildhauers, eine Ausstellung veranstaltet, die nicht nur allein die Kleinbronzen, die in Deutschland schon bekannt sind, zeigt, sondern auch eine Reihe großer und überlebensgroßer Werke. Um den großen französischen Kollegen zu ehren, hat sich ein Komitee gebildet, dem außer dem Grafen Keßler die deutschen Bild-

André Derain — Südliche Landschaft

Aus der Ausstelluug »Ein Jahrhundert französischer Malerei« bei M. Knoedler & Co., New York
Mit Genehmigung von M. Knoedler & Co., New York

hauer Belling, Edzard, de Fiori, Haller, Kolbe und Renée Sintenis angehören.
Gleichzeitig stellt Maillols Sohn, Lucien Maillol, seine Malereien zum erstenmal in Deutschland aus. B

MÜNCHENER AUSSTELLUNGEN

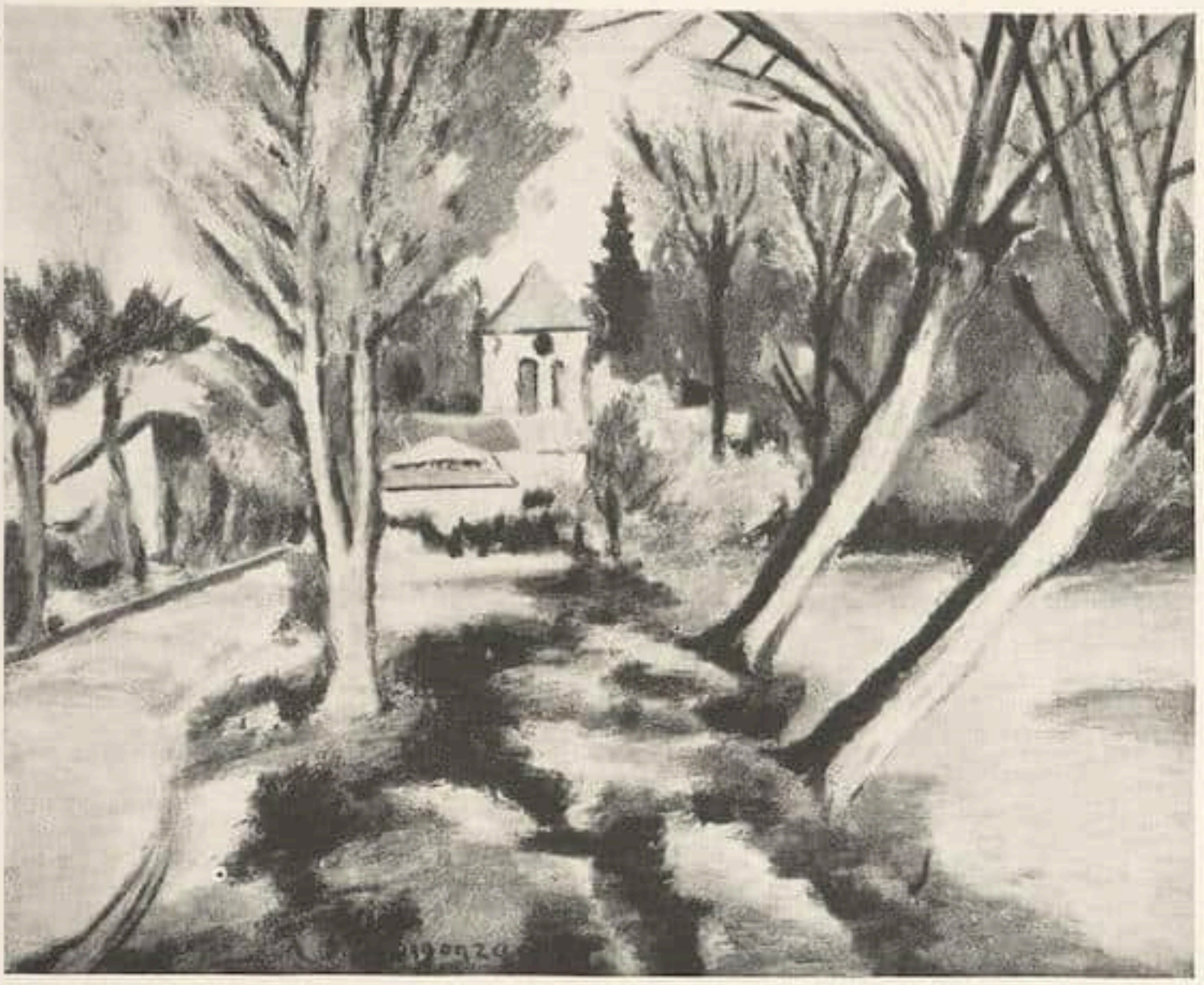
Die Graphische Sammlung (Neue Pinakothek) zeigte den „Freunden der Graphischen Sammlung Münchens" englische Farbstiche und Schabkunstblätter des 18. Jahrhunderts, Blätter von hoher Qualität, die, wie Direktor Weigmann in Eröffnungsrede ausführte, der Aschaffenburger Kupferstichsammlung angehören, dort mißachtet in Klebebänden schmachteten, bis sie in München nun montiert und inventarisiert wurden. Durch weitere Zugänglichmachung wird in Aschaffenburg ein Kupferstichkabinett mit Schaukästen eingerichtet werden können, das sich nicht zu verstecken braucht. Gleichzeitig gab man einen Überblick über die Graphik Slevogts, der mit geistreichen Folgen und allen seinen Techniken aufgewiesen wurde. Zur Leichtigkeit und Verve des Jubilars braucht kein Wort mehr gesagt zu werden. Daß einer jüngeren Generation dabei Zeitbedingtheit und gelegentliches Zerwirbeltwerden dieser immer improvisatorischen Blätter deutlich wird, braucht nicht am Genuß zu hindern. Sympathisch, daß ebenfalls der heute 62jährige Eduard Thöny in München gezeigt wird. Er ist mehr als jener Illustrator, den man aus dem Simplizissimus kennt. Den graphischen Bereichen anzugliedern wäre die F. H. Ehmke-Ausstellung der Neuen Sammlung, wo ein weiterer Jubilar, der 50jährige Graphiker und Lehrer geehrt werden soll, der vor 15 Jahren an die Münchener Kunstgewerbeschule berufen wurde. Er ersann nicht weniger als 14 neue Schriften, gründete 1914 die Rupprecht-Presse und organisierte 1928 weitgehend die Pressa. Man hat allen Grund, diesem Reiniger des deutschen Geschmackes dankbar zu bleiben, wenn man auch zugeben muß, daß Buch, Reklame und Schrift sich bereits neuen, anderen Zielen zuwenden (wenn man etwas an das wichtige Buch Tschicholds über Neue Typographie oder an den Bauhauskreis denkt). Man helfe sich mit der Pinderschen Generationen- und Halbgenerationenlehre hinweg über Schwierigkeiten und Beunruhigungen,

Roger de la Fresnaye — Portweinflasche

Aus der Ausstellung »Ein Jahrhundert französischer Malerei« bei M. Knoedler & Co., New York
Mit Genehmigung von Etienne Bignou, Paris

die für Zaghaftere unter den Zuschauern entstehen durch so schnelles Vorwärtsdrängen unserer Zeit. — Was Malerei in München anlangt, so interessieren am meisten neue Gemälde von Seewald (bei Caspari), die den Künstler, den sich München nach Köln hat wegholen lassen, in wachsender Annäherung an konstruktive und neusachliche Bildmittel zeigen. Kristallische Fassung der Gesamtform, Schärfung der Binnenzeichnung, präziser Schliff der Oberflächen, knapp und gekappt das Ganze, neue, auf Dur gestimmte Farbwelt, die alles sentimentalisch Schwimmende meidet. Das Dekorative, Wohnliche, mit Leichtigkeit Gefaßte der gesamten Bildform ist aber geblieben, sodaß ehemalige Freunde dieser Malerei sich nicht grundsätzlich umzustellen brauchen. — Sehenswert moderne japanische Malerei (Galerie Heinemann), die acht Künstler des heutigen Tokio zeigt. In ihren Kreisen lebt die alte Art weiter, sich zu Familiengruppen (Klans oder Künstlereinheiten) zusammenzuschließen, ebenso die alte, ungebrochene Bildtradition der großen Zeit, die nur hauchartig durch europäische Raumvorstellungen beeinflußt ist. Umfassendere Beachtung hätte diese Ausstellung verdient.

Die Jury-Freien geben eine Graphikschau, in der auch viel Farbiges anzutreffen ist (Aquarelle). Neben manchem Mittelgut, das vergeblich Aufmerksamkeit des Publikums oder gar der Kenner erwarten dürfte, stehen eine ganze Reihe Leistungen, die Niveau halten. Jedenfalls ist das neue Ziel der Vereinigung, sich nicht in wahllosen Massenanhäufungen zu ergehen, begrüßenswert. — Erfreulich, daß weder Casparis noch Goltzens Rührigkeit nachläßt, was wichtig bleibt, nachdem München den Verlust Thannhausers zu beklagen hatte. Die geringen Hängeflächen bei Goltz erlauben freilich nur kleine Ausstellungen, sodaß in schnellem Wechsel Plastik und Graphik von E. v. Esseö und Aquarelle von Pechstein gezeigt wurden und von Schultz-Matan, diesem gewandten, aber noch eklektischen Vertreter des süddeutschen „Klassizismus" der Kanoldt, Schrimpf, Mense, von denen er Bildmittel übernahm. Für Anfang Januar plant Goltz eine Ausstellung Moholy-Nagy, womit endlich einmal der Konstruktivismus in München aufgewiesen werden wird, der nichts weniger als „erledigte Sache" genannt werden darf. — Im graphischen Kabinett waren vor der aus Hannover übernommenen Van-Gogh-



A. Dunoyer de Segonzac — Frühling

Aus der Ausstellung »Ein Jahrhundert französischer Malerei« bei M. Knoedler & Co., New York
Mit Genehmigung von M. Knoedler & Co., New York

Ausstellung (siehe Cicerone 21) „Hinterglasmalereien der letzten zwei Jahrhunderte" zu sehen, jene funkelnden, zerbrechlichen Juwele süddeutscher Volkskunst, die allgemeinen Anklang fanden, zum Teil ans Bayrische Nationalmuseum übergingen. Dabei scheint übrigens ein (von mir im Vorwort ausgesprochener) Wunsch endlich in Erfüllung zu gehen: daß Dissertationen diese köstliche Materie endlich mal aufs Korn nehmen sollten, um Reichweite und Farbklänge der verschiedenen Schulen, Bauernikonographie, das soziologisch interessante „Verlegersystem" usw. genau bekannt zu machen. Denn diese farbkräftigen, transparenten Gebilde sind „Volkslieder", die mittelalterliche Bildstruktur mit köstlicher Naivität ins Spätbarock und seine Nachklänge hinüberspielten, aber unwiderruflich verschwinden, so sehr Marc und sein Kreis sich im Volke selber romantisch um Wiederbelebung dieser Kunst bemühten. Roh

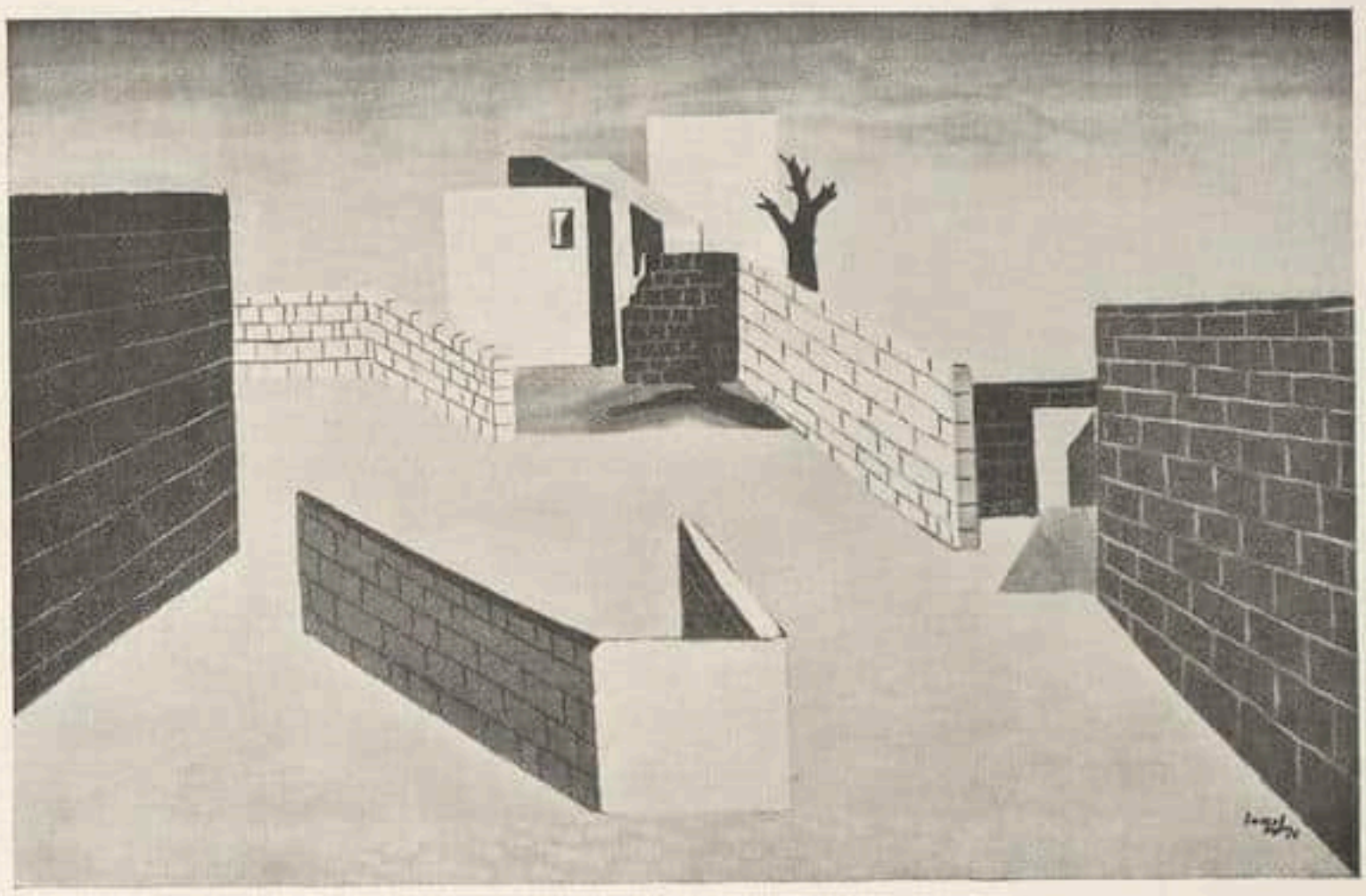
KÖLN

In der Galerie Dr. Becker und Newman wurde eine Ausstellung des Kölner Malers Johannes Greferath eröffnet. Seit zwei Jahren hat man ihn in seiner Heimat nicht mehr gezeigt. In dem an Malerpersönlichkeiten armen Köln ist er vielleicht der stärkste. Seine neuen Arbeiten scheinen von zwei Eindrükken bestimmt, von einer spanischen Reise und von einem starken Erleben der Rheinlandschaft mit ihrer immer wechselnden Atmosphäre, mit dem vielfarbigen Dunst um Wasser und Berge. Die Farben Greferaths kommen vom Aquarell, in seinem mit vollem Pinsel gemalten Himmel spielen alle lichten Töne. Ganz pastos und bunt sieht man den Kölner Karneval. Bei Blumenstilleben scheint der früher allzu oft dunkle Grund überwunden. Greferath ist den Fünfzig nahe, eine fest umrissene Persönlichkeit, ein Maler von einer für das Rheinland typischen Farbsinnlichkeit. Seine Bilder sollten weitergegeben werden.

Alfred Salmony

DIE IBERO-AMERIKANISCHE AUSSTELLUNG 1929

Unter den zahlreichen Pavillons, die auf dem für die nächstjährige ibero-amerikanische Ausstellung in Sevilla hergerichteten Gelände noch in wenig Monaten fertig gestellt werden



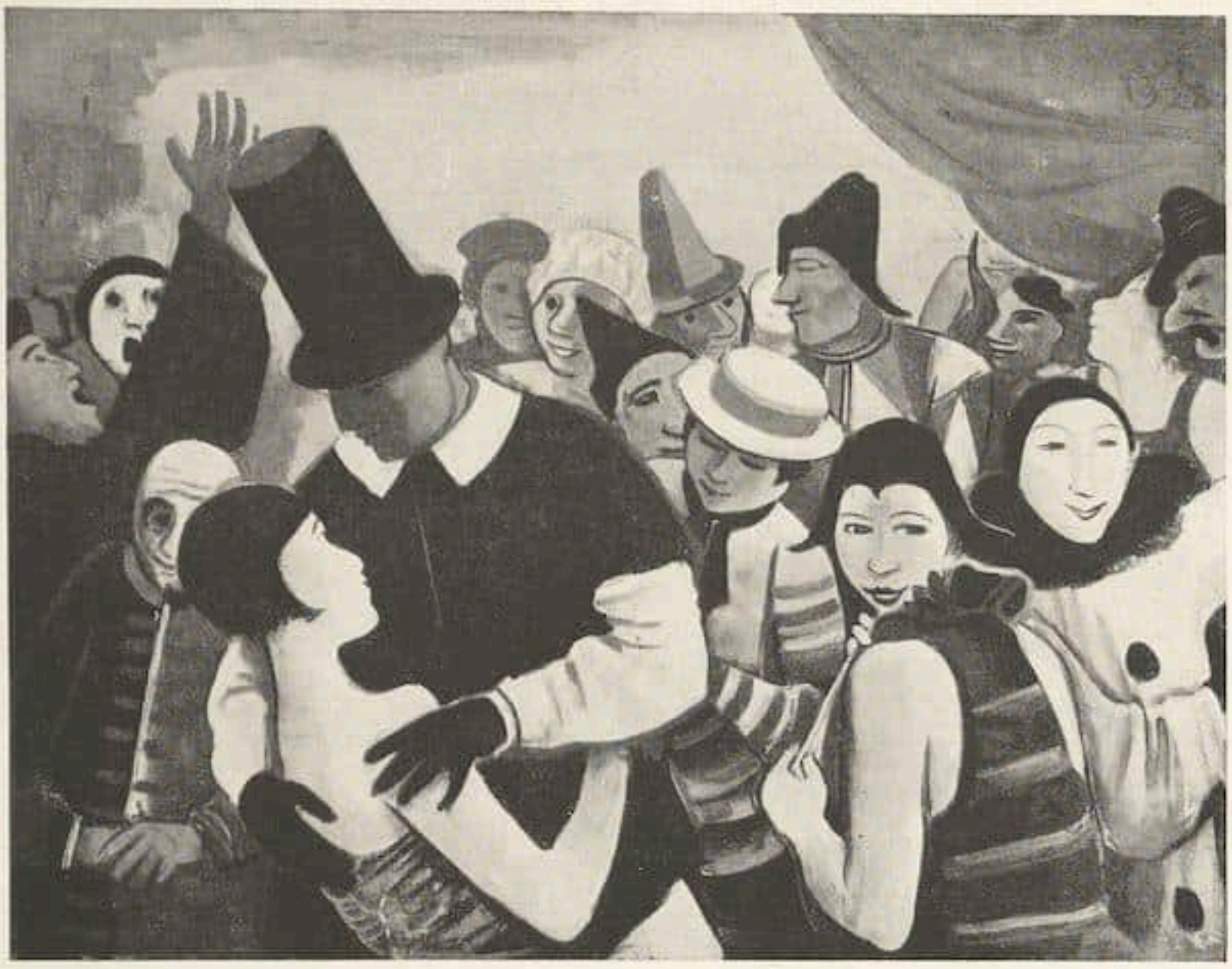
Jean Lurçat — Landschaft bei Smyrna
Aus der Ausstellung »Ein Jahrhundert französischer Malerei« bei M. Knoedler & Co., New York
Mit Genehmigung von Etienne Bignou, Paris

sollen, wird ein unlängst begonnener die Bezeichnung „Landhaus von Goya" (Quinta de Goya) tragen. Das Gebäude soll die Nachbildung des Hauses sein, das Goya in späteren Jahren am Ufer des Manzanares besaß und für das jene merkwürdig düsteren, phantastischen Gemälde bestimmt waren, die jetzt als Geschenk des Barons Erlanger im Prado-Museum untergebracht sind. Es ist beabsichtigt in den im Charakter der Zeit eingerichteten Räumen eine Anzahl von Goyas Werken zu vereinigen, ebenso ist eine Bibliothek vorgesehen, die alle Veröffentlichungen über Goya enthalten wird, und endlich sollen verschiedene Bauwerke, mit denen die Erinnerung an den Maler verknüpft ist, in verkleinertem Maßstabe wiedergegeben werden, so sein Geburtsort Fuendetodos oder das von ihm mit Fresken ausgemalte Kirchlein San Antonio de la Florida.

Anders die Frage, ob es ein künstlerisch besonders glücklicher Einfall ist, Szenen aus dem Leben des Meisters mit Wachsfiguren darzustellen. Auf diese Weise soll der Besucher zu sehen bekommen, wie Goya sein berühmtes Bild „Die unbekleidete Maja" (la maja desnuda) malt (das Modell selbstverständlich in Wachs), wie er mit seinen Angehörigen zu Mittag ißt, mit seinem Enkel Mariano spielt und ähnliche Szenengruppen. Obwohl bei der Ausstellung mit einem starken Besuch auch aus Nordamerika gerechnet wird, möchte man beizeiten gegen dieses Goya-Panoptikum Protest einlegen, das in jedem Fall den Gipfel der Geschmacklosigkeit bedeuten würde. A. D.

NIEDERLÄNDISCHE KUNST IN LONDON

Die Vorbereitungen für die große Ausstellung holländischer Kunst in London, die vom Januar bis März in sämtlichen Räumen der Royal Academie abgehalten werden soll, gehen ihrer Beendigung entgegen. Die Ausstellung wird 268 Gemälde alter Meister, 100 Gemälde der Haager Schule einschließlich einer van Gogh-Kollektion und 240 alte Zeichnungen und Radierungen enthalten. An der Ausstellung beteiligt sich nicht nur der englische Privatbesitz; der wesentliche Teil der Kunstwerke — auch holländisches altes Kunstgewerbe kommt zur Ausstellung — wird aus den holländischen Museen herangeholt. Auch Einsendungen aus Amerika, Deutschland, Belgien, Schweden, Dänemark, Ungarn, Schweiz, Finnland sind zugesagt. Die Zusammenstellung liegt in den Händen der amtlichen holländischen Museumsdirektoren, die Redaktion des Kataloges versieht Dr. Schneider vom Mauritshuis. Der holländische Staat hat sich an dem Garantiefonds mit 50000 fl. beteiligt. Die Einladung ist ergangen von der Anglo-Batavian-Society. Die Hängekommission wird unter Vorsitz von Sir Robert Witt arbeiten. H



Carl Hofer — Karneval 1928

Aus der Kollektivausstellung Carl Hofer in der Berliner Sezession

EINE JAHRHUNDERT-AUSSTELLUNG IN HALBERSTADT

Der 1828 aus Kreisen der Bürgerschaft gegründete Kunstverein plant für das erste Jahr seines zweiten Jahrhunderts eine rückblickende Ausstellung. Es soll versucht werden, eine Reihe der im Laufe der ersten hundert Jahre in den großen Kunstausstellungen gezeigten Bilder leihweise zurückzugewinnen, um so einen Überblick über die Arbeit des Kunstvereins zu geben. Unter den im Laufe der hundert Jahre ausgestellten Werken befinden sich Arbeiten von C. D. Friedrich, Quaglio, Th. Hildebrandt, L. Richter, Blechen, Catel, Fearnley, Dahl, Rottmann, Morgenstern u. a. Ferner Werke aller bedeutenden Künstler der 70er, 80er, 90er Jahre. Gelingt es dieser Ausstellung, über das nur Zufällige hinaus die Akzente im Sinne unseres heutigen Geschmackes richtig zu verteilen, dann allein wird sie auf ein allgemeines Interesse rechnen dürfen. B

LEIPZIG

In einer sehr eindrucksvollen Zusammenstellung hat der Leipziger Kunstverein unter der thematischen Gruppierung „Das Tier in der Kunst" einige neuere Künstler vorgeführt, für die die Darstellung des Tieres zum Problem ihrer Formgesinnung geworden ist. Im Mittelpunkt steht eine sehr reichhaltige Gedächtnisausstellung für August Gaul, die durchgehend Güsse von bester Qualität, darunter einige Unica, und dazu fast das gesamte graphische Werk des Meisters vorführt. Die Entwicklung dieses schöpferischen Gestalters von dem noch unter Hildebrandts Einfluß stehenden Relief der „Römischen Ziegen" bis zu den letzten Schaffensjahren mit der grandiosen Vorzeichnung für das heute noch im Cassirer-Salon befindliche, leider unvollendete „Schafrelief" wird offenbar. Gauls höchstlebendiges Verhältnis zum Naturvorbild, vor dem seine künstlerische Kraft nie im Sachsinne untergeht, seine geniale bildnerische Begabung, die von einem klaren Blick für die stilistische Begrenzung des animalischen Wesens seiner Tiere, sowie von einem selten ausgereiften handwerklichen Können begnadet ist, zwingen erneut zur Bewunderung. Mit einer großen Zahl von meisterhaft behandelten Arbeiten ist dann der einzige Schüler Gauls, Max Esser, vertreten, der bekannte Tierplastiker der Meißener Manufaktur. Wenn Tierplastik ihren besonderen Reiz in der Behandlung der Oberfläche zeigt.

so ist Esser zweifellos gerade hierin ein Meister allerersten Ranges. Was sonst an plastischen Arbeiten junger Künstler vorhanden ist, machte daneben ebenfalls beste Figur. Neben der Sintenis sind vor allem die temperamentvoll bewegten Stücke des jungen Müncheners Alexander Fischer und die schon sehr ausgereiften Arbeiten des begabten Hermann Geibel hervorzuheben. Eine besondere Originalität vertraten die Katzendarstellungen des jungen Düsseldorfers Carl Moritz Schreiner. Von einheitlich charaktervoller Form sind daneben die Bronzen Richard Scheibes. Wie hoch im allgemeinen gerade das Niveau der ausgestellten Tierplastik ist, können die Namen Gustav Wolff, Herbert Garbe, Emy Roeder, Gerhard Marcks, August Kraus, Johannes Schiffner, Rudolf Löhner verraten. Mit Absicht treten Gemälde und Graphik ziemlich zurück. In einem Sonderraum sind einige ausgewählte Aquarelle von Franz Marc vereinigt, unter denen vor allem die frühen Skizzen das besonders starke Verhältnis des Künstlers zum Wesen des Tieres fühlbar werden lassen. T

TSCHECHOSLOWAKEI

In Brünn tagte eine Architekturausstellung „Das Neue Haus", die von neun Brünner Architekten und einer unternehmungsfreudigen Baufirma der dortigen „Allstaatlichen Jubiläumsausstellung" angegliedert wurde. System „Weißenhof", reichlich reduziert, teilweise arg verballhornt. Das Gute liegt im Unternehmen an sich, das in Brünner Provinzluft einiges Moderne hineinträgt. Immerhin möchte man dieses Moderne etwas bodenverbundener wünschen. So wirken diese manchmal etwas krampfhaft „modernen" Kastenhäuser in dieser Luft zu unglaubhaft, als daß man ernstliche Befruchtung der einheimischen Architektur erwarten könnte. Einige gute Leistungen (Štěpánek, Wiesner, in manchem auch der sonst zu effektvolle Króha) werden durch diese Ausstellung weder gedrückt noch gehoben.

Für die deutsche Kunst des Landes verspricht die Gründung einer: „Prager Sezession" (Name!) als einer modernen Stoßtruppe eine erfreuliche Festigung für die etwas disparat schaffende deutsche Kunst der Tschechoslowakei. Da der unter Maxim Kopf als Obmann stehenden Gruppe auch einige im Reiche lebende Künstler der Deutschböhmen angehören, ist eine größere innere Spannweite garantiert.

Im Kunstverein stellt Joseph Hegenbarth (Dresden) eine schöne Kollektion seiner neuen Bilder und Blätter aus, in denen man angesichts des großen Könnens die innere Disziplin besonders erfreulich findet. O.S.

★

PERSONALIA

Christoph Voll, der junge Bildhauer, den zum erstenmal vor etwa Jahresfrist Nierendorf in Berlin herausstellte, ist von der Kunstgewerbeschule in Saarbrücken als Meisterlehrer an die Karlsruher Akademie berufen worden. Es bleibt abzuwarten, wie diese Luftveränderung dem talentierten Bildhauer bekommen wird.

Der Provinzialkonservator der Kunstdenkmäler der Rheinprovinz Prof. Edmund Renard ist aus seiner Stellung ausgeschieden, in der er bisher Vorbildliches geleistet hat. Erinnert sei außerdem an sein grundlegendes Buch über Köln in Seemanns „Berühmten Kunststätten". n

Am 26. Oktober ist in Wien Prof. Ferdinand Schmutzer an den Folgen eines Herzleidens verschieden. Am 21. Mai 1870 in Wien geboren, wandte er sich erst der Bildhauerei zu, um sie aber bald zu Gunsten der Malerei und Graphik aufzugeben. Entscheidend für seine weitere Entwicklung wurde der Unterricht William Ungers. Sein Bestes hat Schmutzer in seinen Bildnissen gegeben, zu denen ihm die hervorragendsten Männer Mitteleuropas, Politiker und Künstler, Modell saßen. P.-N.

In Leipzig ist Ende Oktober Professor Dr. Felix Becker, der Mitbegründer des Thieme-Beckerschen Künstlerlexikons, gestorben. Becker wurde 1864 in Sondershausen geboren. Nachdem er in Leipzig und Bonn studiert und auf Reisen seine kunstgeschichtlichen Kenntnisse bereichert hatte, ließ er sich in Leipzig nieder und gründete hier zusammen mit Ulrich Thieme das „Allgemeine Lexikon der bildenden Künste", dessen Redaktion er zehn Jahre lang leitete. Seitdem lebte er als Privatgelehrter und beschäftigte sich vorwiegend mit der Erforschung der Handzeichnung. Seine beiden wichtigsten Publikationen auf diesem Gebiete sind: „Die Handzeichnungen hervorragender Künstler des 15. bis 18. Jahrhunderts aus Privatsammlungen" (1921) und „Die Handzeichnungen holländischer Meister aus der Sammlung Dr. Hofstede de Groot und Folge" (1923). Außerdem bearbeitete er den vierten Band von Springers Kunstgeschichte, den Bergnerschen Grundriß der Kunstgeschichte, katalogisierte die Galerien von Altenburg und

Pietro Perugino Der hl. Sebastian. Kreide, leicht aquarelliert

[Aus dem Besitz der Kunsthandlung Gustav Nebehay, Berlin

Lützschena und inventarisierte die Kunstschätze der Leipziger Universität und der „Deutschen Gesellschaft". Eine seiner letzten Veröffentlichungen war die mit Prof. Joh. Hartmann gemeinsam durchgeführte Neuausgabe des „Klinger-Albums", das die schönsten Radierungen des Meisters noch einmal nach den Originalplatten vereinigt. Becker war ein durchaus universell gerichteter Gelehrter, der neben seinem Fach auch literarische, kulturgeschichtliche und archäologische Neigungen mit gründlichem Eifer pflegte. V. T.

SAMMLER UND MARKT

ALTE MEISTER AM BERLINER MARKT

Es ist das Schicksal der Kunstwerke in Privatbesitz, nach kürzerem oder längerem Aufenthalt an einem Ort weiterwandern zu müssen. Zwei Wege sind von vornherein gegeben, die Werke dem Sammler wieder zugänglich zu machen: die Versteigerung und die Kunsthandlung. Die Objekte, die zur Versteigerung kommen, sind durch die Auktionskataloge übersehbar und im allgemeinen für die Wissenschaft erfaßbar. Anders steht es mit den Werken, die unabhängig von den Auktionen im Kunsthandel angeboten werden. Plötzlich tauchen unbekannte Gegenstände auf, gehen manchmal von Hand zu Hand, bis sie einen Liebhaber finden, um erneut zu verschwinden oder abzuwandern. Seit zehn Jahren wird in Berlin und in Deutschland eine der alten Privatsammlungen nach der anderen aufgelöst. Der vor dem Kriege mühsam zusammengebrachte Privatbesitz ist zu einem nicht geringen Teil in andere Hände übergegangen. Dagegen hat man nur wenig über das Entstehen neuer, den alten etwa gleichwertiger Sammlungen in Deutschland gehört. Wohl das meiste wird durch den Berliner Kunsthandel, der in den letzten Jahren einen ungeheueren Aufschwung genommen hat, wie rein äußerlich durch die noch ständig zunehmende Zahl an Geschäften am Tiergarten bewiesen werden kann, gegangen sein. Im wesentlichen scheint aber diese Entwicklung abgeschlossen zu sein. Allgemein ist die Klage, daß das Angebot guter Objekte gering sei. Sie ist auch dadurch verständlich, daß die Ausfuhr von Kunstwerken keineswegs durch deren Einfuhr kompensiert worden ist. Trotzdem haben die Kunsthandlungen eine Fülle des Interessanten aufzuweisen, so daß es lohnt, jetzt und in Zukunft, einiges für die Wissenschaft festzuhalten.

Ganz allgemein ist die neuerwachte Vorliebe für italienische Gemälde. Sie sind jetzt auch in Kunsthandlungen anzutreffen, die sich früher gar nicht, oder nur wenig mit ihnen abgegeben haben. Mittel- und oberitalienische Werke des 15. und 16. Jahrhunderts, unter denen erstrangige Objekte nicht fehlen, werden vor den Barockgemälden bevorzugt.

Um nur einige Beispiele zu nennen: Die Galerie Dr. Benedict & Co. besitzt eine Madonna des um 1400 tätigen überaus seltenen Veroneser Meisters Stefano da Zevio, der das Bindeglied zwischen der tirolischen und kölnischen Malerei und der Kunst des Pisanello bildet. Ähnliche Werke wie das hier abgebildete, überaus anmutige, noch ganz gotisch empfundene Bildchen, befinden sich in der Galerie Colonna in Rom und im Museo Civico in Verona.

Ein nicht minder bedeutsames Werk ist die Zeichnung mit der Darstellung des heiligen Sebastian in Halbfigur von Perugino, die sich im Besitze der Kunsthandlung Gustav Nebehay befindet. Sie ist als Studie zu dem Bilde anzusprechen, das noch 1909 während der Ausstellung alter Gemälde aus russischem Privatbesitz in Petersburg der Marchesa Camponari gehörte und kurze Zeit darauf von der Eremitage erworben werden konnte. Eine Datierung des großen Blattes (370×260 mm), das im Werke Fischels über die Zeichnungen der Umbrer (Beiheft zum Jahrbuch der preußischen Kunstsammlung 1918) fehlt, in Peruginos Frühzeit wird durch diesen Zusammenhang erhärtet.

In den neuen Räumen der Galerie Rothmann in der Victoriastraße ist neben einer großfigurigen Fußwaschung des Tintoretto eine Maria mit dem Kinde und dem Johannesknaben zu sehen, ein Gemälde, das wohl dem Mariotto Albertinelli zuzuschreiben ist. Das Werk dieses im Handel nur sehr selten vorkommenden Meisters, der unter dem Einflusse des Lorenzo di Credi und seines Freundes Fra Bartolommeo tätig war, zeichnet sich durch harmonische Komposition und klares leuchtendes Kolorit aus.

Nicht anders als auf dem Gebiete der italienischen Kunst steht es mit den altniederländischen und altdeutschen Gemälden. Das Angebot ist hier eher noch geringer. Trotzdem hat der Berliner Handel zur Zeit nicht weniger als drei Werke Pieter Brueghels d. Ä. aufzuweisen. Gerard David ist hier ebenso zu finden wie Memling, Joos van Cleve, Isenbrant und Patinir, eine heilige Familie Dürers ebenso wie Gemälde Cranachs, Peter Gärtners und anderer. Unter den Gemälden Cranachs ragt ein heiliger Christophorus (Galerie Dr. Benedikt & Co.) hervor, der auf der Rückseite das Wappen der Familie Stangen von Oberledel, ein Ast mit Blättern im Schild, trägt. Das Bild, das der Tafel mit den vierzehn Nothelfern in der Torgauer Marienkirche, unter denen ein ähnlich gestalteter Christophorus die Mitte einnimmt, stilistisch verwandt ist, zeichnet sich durch den Ausdruck des Christophorus, der geradezu bildnismäßige Züge trägt, aus. Es wird etwa in der gleichen Zeit wie die Tor-

Stefano da Zevio — Madonna

Aus dem Besitz der Galerie Dr. Benedict & Co., Berlin

gauer Tafel vor 1510 entstanden sein und in die ersten Jahre von Cranachs Wittenberger Tätigkeit fallen.

Als Beispiel der niederländischen Malerei sei die Darstellung einer Kreuzigung von Cornelis Engelbrechtsen (im Besitz der Kunsthandlung Nebehay) angeführt. Magdalena hält das Kreuz umfangen, seitlich steht eine Reihe Heiliger. Links Johannes und Maria, Barbara, Cäcilia (?) und Katharina, rechts Petrus, ein heiliger Papst. Laurentius und Franziskus. Eine ähnliche Komposition von derberer Auffassung besitzt das Amsterdamer Rijks-Museum. In diesem Bilde, das aus der Sammlung Kaufmann stammt (Kat.-Nr. 116), ist die Bewegung der Figuren ins Spielerisch-Anmutige und die Farben ins Emailartig-Durchsichtige gewandelt.

Der Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts, die von jeher in Berlin besonders stark gehandelt, gesammelt und durchforscht wurde, soll eine weitere Betrachtung gewidmet werden. Scharf

DIE DREI BOERNER-VERSTEIGERUNGEN

I.

Es ist wohl kein Zufall, daß zu einer Zeit, wo man in London unter großem Zulauf eine retrospektive vlämische Ausstellung veranstaltete und eine große Schau altholländischer Kunst vorbereitet, wo auf den Auktionen Holford und Six niederländische Gemälde mit Höchstpreisen bewertet wurden, auch die niederländische Graphik vergangener Jahrhunderte Rekordpreise erreicht. Der Verkauf früher niederländischer Stiche und Radierungen aus der Sammlung König Friedrich Augusts II. zu Dresden, der am 15. und 16. November bei C. G. Boerner in Leipzig stattfand, wurde so zu einem Ereignis, das an dieser Stelle einer besonderen Würdigung bedarf, während die Liste der Hauptpreise der Auktion unter den „Versteigerungsergebnissen" zum Abdruck kommt.

Amerikanische Käufer für alte Graphik waren — wie meist im Herbst — nicht persönlich an-

Wappen der Familie Stangen von Oberledel auf der Rückseite von Lucas Cranach: Der hl. Christophorus (Abb. S. 777)

wesend, doch wirkte einesteils die große amerikanische Nachfrage nach der Qualitätsware vom Frühjahr her nach, andernteils mögen verschiedene der anwesenden internationalen Händler im Auftrag von Amerikanern geboten haben. Die Seltenheit der ausgebotenen Hauptblätter eines Meisters W., des Meisters von Zwolle, des Monogrammisten F v B(rügge?) oder eines Gossaert machte sie ohne Zweifel den jungen amerikanischen Museen begehrenswert, und es bedurfte großer Anstrengungen der deutschen Kupferstichkabinette, um bei der gesteigerten Nachfrage konkurrenzfähig zu bleiben. Mit Befriedigung kann festgestellt werden, daß sowohl Herr Geheimrat Friedländer als auch die Herren Direktoren der Kabinette von München, Nürnberg und Dresden wichtige Erwerbungen für die ihnen unterstellten Sammlungen getätigt haben; auch einige Kunstgewerbesammlungen traten in der Abteilung der Ornamentstiche als Käufer auf.

Das Berliner Kabinett erwarb große Seltenheiten von Alaert Claesz, Hieronymus Cock, Frisius, de Gheyn, Goltzius, Nicolas Hogenberg, Cornelis Matsys, zwei kostbare Blätter — vielleicht Unica — des Meisters mit dem Krebs, den Apostel Simon des Meisters F v B und zwei der seltensten Blättchen des originellen Dirk Vellert, die gegen das Gebot eines Londoner Händlers ersteigert werden mußten. Herr Professor Weigmann sicherte der Münchener graphischen Sammlung zwei bedeutende Blätter des Lucas van Leyden; Herr Geheimrat Hampe kaufte — außer Ornamentstichen — für das Germanische Museum eine Rarität des Monogrammisten S (und im zweiten Teil der Auktion seltene frühe Lithographien von Fendi und Olivier); und Herr Direktor Zoege von Manteuffel blieb u. a. bei drei Nummern mit Hauptblättern des Nicolas Hogenberg gegenüber dem Gebot eines holländischen Spezialsammlers siegreich. Der brillante Abdruck der reizvollen Madonna des Jan Gossaert wurde einem Berliner Händler zugeschlagen, ob für eine inländische Sammlung ist uns nicht bekannt.

Besonders muß der Anstrengungen eines Amsterdamer Privatsammlers gedacht werden, der als Bieter für zahlreiche Hauptblätter auftrat und auch aus der Fülle des überreichen Materials von Werken der kleineren Meister einen Schatz interessanter Stiche wieder nach den Niederlanden brachte. Der holländische Handel hielt sich zurück; aus Belgien waren zwei bekannte Kunsthandlungen vertreten.

Neben den niederländischen Stichen aus der Sammlung Friedrich August kamen noch eine ausländische Sammlung, die kostbare Blätter Dürers und Rembrandts enthielt, sowie die schon obenerwähnte Ornamentstichsammlung aus englischem Privatbesitz zum Ausgebot, ergänzt durch kleinere Beiträge, die aber doch auch sehr wertvolle Blätter beigesteuert hatten. Bei dieser „Ware" gab es keine großen Überraschungen; jede hervorragende Qualität wurde gut bezahlt. Dürer und Rembrandt standen hier im Mittelpunkt des Interesses, aber auch ein paar prachtvolle Porträtstiche und die Schongauer-Stiche wurden hoch gesteigert. Deutsche Sammler und Händler waren wiederholt bei kostbaren Stücken den ausländischen Bietern überlegen. So kamen die wunderbare „Große Fortuna" Dürers sowie der herrliche Hirschvogel in eine deutsche Privatsammlung; Leipziger Sammler steigerten feine Blätter von Dürer und Schongauer, eine vorzügliche Rembrandt-Landschaft wandert nach Danzig, und nach Süddeutschland geht der Kampf des heiligen Georgs mit dem Drachen von dem fast unbekannten Telman von Wesel.

II.

Der dritte Auktionstag, an dem die Ludwig-Richter-Sammlung des in Basel leben-

den Dr. Theodor Engelmann, sowie eine Sammlung von Handzeichnungen deutscher Meister des 19. Jahrhunderts aus österreichischem Privatbesitz zum Ausgebot gebracht wurden, versammelte an Stelle des internationalen Interessenkreises für den alten Kupferstich eine zahlenmäßig fast ebenso große Schar von Freunden der neueren deutschen Kunst um den Auktionstisch. Nur war dieser Käuferkreis auf Deutschland und die Schweiz beschränkt. Und während an den Vortagen die Gebote wiederholt über Zehntausend gegangen waren, überschritten sie hier nur selten mehrere tausend Mark, so bei dem einzigen Ölgemälde Richters, das zum Verkauf kam und für die Chemnitzer Sammlung erworben wurde, oder bei den schönsten Aquarellen der Engelmann-Sammlung: „Genovefa im Walde" und „Ehre sei Gott in der Höhe". Letzteres Blatt wurde von Herrn Professor Weigmann erstanden, wie auch die Sammlungen von Leipzig, Dresden, Erfurt, Basel und — durch einen Privatsammler vertreten — von Essen schöne Richterblätter erwarben.

Wenn auch diese Doppelauktion vom 17. November sich nicht mit der Stichauktion an Bedeutung vergleichen läßt, so kann sie doch als gleichfalls sehr erfolgreich angesehen werden, denn der Vergleich der jetzt für wichtige Schwind- und Richter-Blätter erzielten Preise mit Vorkriegspreisen zeigt meist eine nicht unerhebliche Steigerung. So erzielte 1914 das Porträt der Hofopernsängerin Hetzenecker von Schwind auf der A. O. Meyer-Auktion in Leipzig 780 M. (jetzt 1050 M.), und bei Richter-Zeichnungen und -Aquarellen, die schon 1908 mit der Cichorius-Sammlung bei Boerner versteigert worden waren, ergeben sich folgende Mehrbewertungen: Kat. 159, Nr. 17: 400 M. (1908: 225 M.); Nr. 51: 680 M. (1908: 510 Mark); Nr. 55: 5200 M. (1908: 1850 M.); Nr. 63: 1800 M. (1908: 950 M.). Kat. 159 A: Nr. 73: 2500 M. (1908: 425 M.). Diese wenigen Beispiele dürften genügen, um darzutun, daß von einer Abnahme des Interesses für die deutsche Zeichnung des XIX. Jahrhunderts im allgemeinen nicht die Rede sein darf. E. Tr.

VERSTEIGERUNG BEI PAUL GRAUPE

Am 10. Dezember versteigert Paul Graupe, Berlin, eine gehaltvolle Sammlung von Buchminiaturen des 13. bis 16. Jahrhunderts, Farbstichen des 18. Jahrhunderts und Sportblättern der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Die Miniaturen, alle in alten Rahmen, führen vor allem ausgewählte Beispiele der italienischen Buchmalerei vor. Man findet in der Kollektion einige qualitätvolle ober- und mittelitalienische figurale Stücke, wie eine Initiale S mit Christus und einer Brunnenszene (um 1400); eine Initiale D aus einem Missale mit

Lucas Cranach Der hl. Christophorus
Aus dem Besitz der Galerie Dr. Benedict & Co., Berlin

Cornelis Engelbrechtsen — Kreuzigung

Aus dem Besitz der Kunsthandlung Gustav Nebehay, Berlin

der Darstellung eines mit erhobenen Armen betenden Mönches (15. Jahrhundert); die Seite einer Handschrift mit der Darstellung: Christus am Kreuz, links und rechts Maria und Johannes auf Goldgrund, eingefaßt von einem reichen Blumenrankenrahmen, der in zwei Medaillons die Figuren von Heiligen enthält (um 1500); eine oberitalienische Initiale D auf Goldgrund mit stilisiertem Rankenwerk und der Darstellung der Maria im Rosenhag (um 1450); eine um 1460 entstandene Verkündigung enthält die Inschrift eines sonst unbekannten Miniators: Opus Bernardini Michaelis Cinio. Von den französischen Arbeiten verdienen die vier Blätter zu Boccaccios, De claris mulieribus, die François Fouquet, dem Sohn des berühmten Jean Fouquet, zugeschrieben werden, besondere Beachtung. Einem lateinischen Livre d'heures sind zahlreiche Miniaturen entnommen, die im Stil des in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts tätigen Meisters der Goldranken Gebetbücher ausgeführt sind. Eine äußerst reiche Ranken- und Blütenbordüre in Gold und Farben faßt jedesmal eine biblische Darstellung ein, unter der sich ein Schriftfeld mit farbiger Zierinitiale auf Goldgrund befindet.

Unter den Farbstichen findet man Blätter von Bonnet (Madame Pompadour, Mädchenbildnisse), William Ward (The widow's tale, The disaster), Bartolozzi, Boilly, Cosway, Demarteau, Descourtis, Janinet, Morland, Smith, Wheatley in teilweise außerordentlichen Abdrucken. S

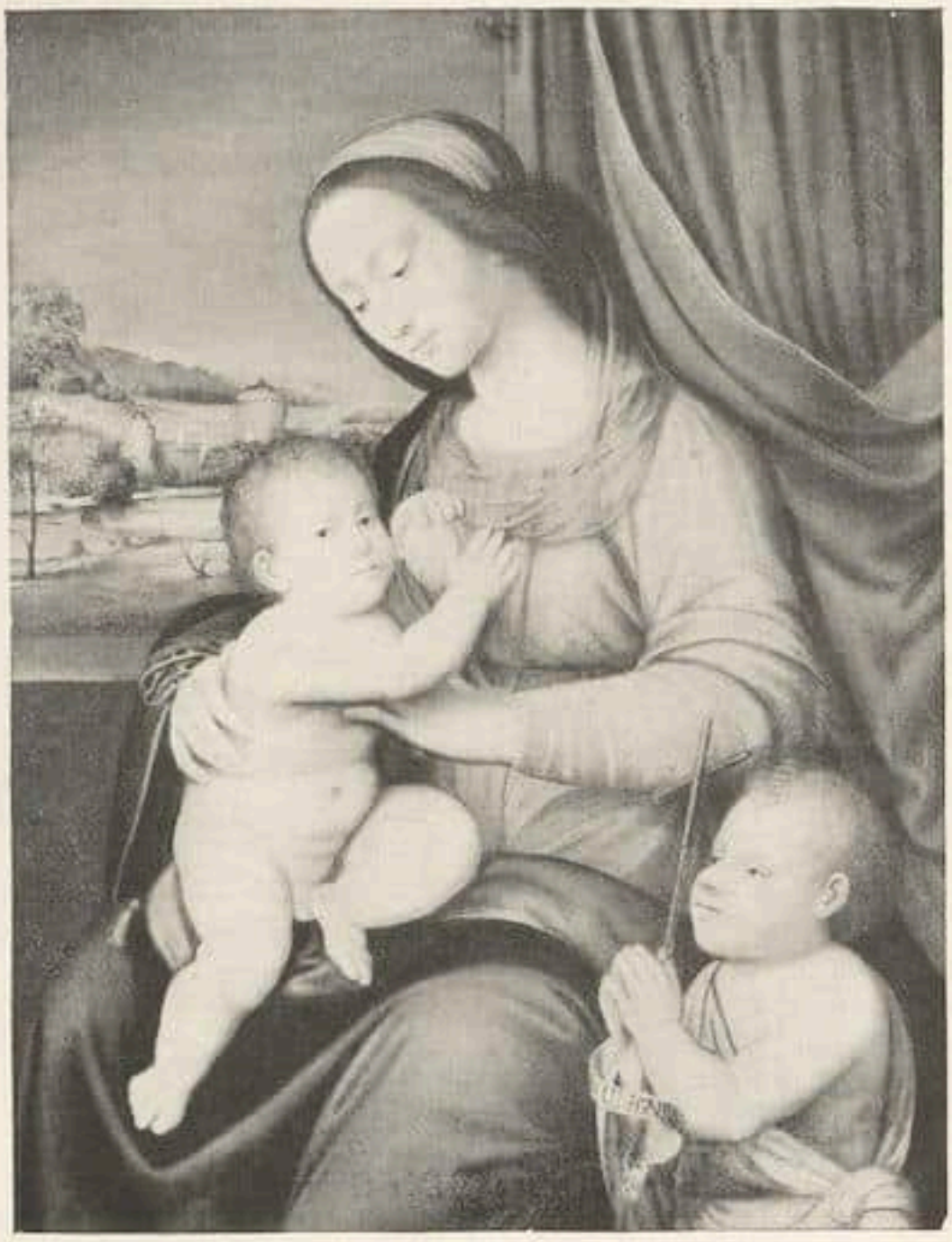
*

REMBRANDT-FÄLSCHUNGEN [1]

In dem unter diesem irreführenden Titel erschienenen 60 Seiten starken Büchlein wird keineswegs versucht, methodisch, gründlich und wirklich kritisch eine Reihe von Rembrandt zugeschriebenen Bildern als Fälschungen aus dessen Oeuvre auszuschalten, sondern es wird ohne jegliche Begründung eine Reihe von Werken Rembrandts der Judith Leyster zugeschrieben, und zwar auf Grund sogenannter Krypto-Signaturen, welche Herr Dangers in verschiedenen Bildern gefunden zu haben glaubt.

Das Anbringen von verborgenen Bezeichnungen liegt nicht im Charakter der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts, wohl das Benutzen von Monogrammen, welche teilweise für uns heutzutage rätselhaft sind. Davon, daß

[1] Robert Dangers, Die Rembrandt-Fälschungen. Kritische Untersuchungen über das Rembrandtsche Gemäldewerk. — Norddeutsche Verlagsanstalt. O. Goedel, Hannover.



Mariotto Albertinelli, Maria mit dem Kinde und Johannes
Aus dem Besitz der Galerie Rothmann, Berlin

ein Künstler damals seine Bezeichnung verborgen haben sollte im Mundwinkel eines Bildnisses, inmitten einer Stirn, im Barte Abrahams usw., existiert nicht nur kein einziger Beweis, sondern es ist auch geradezu absurd und ganz gegen den damaligen Zeitgeist.
Dessen ungeachtet schreibt Herr Dangers folgendes über Rembrandts „Anatomie des Dr. Tulp" im Mauritshuis, welches Bild ja bekanntlich echt mit Rembrandts Namen bezeichnet ist und von diesem Künstler für die Ärztezunft in Amsterdam gemalt wurde: „Im linken Mundwinkel des Professors, vom Mundwinkel abwärts, befindet sich ein langgezogenes L, wie mit einer Schreibfeder zu einer deutlich abgegrenzten Linie ausgezogen."
Erstens ist das L nicht vorhanden und hat Herr Dangers irgendeinen Farbriß oder Pinselstrich dafür gehalten, zweitens hat das Bild stilistisch nichts mit Leysters Technik und Auffassung Übereinstimmendes, und drittens schließt die Geschichte des Bildes jeden Autor außer Rembrandt absolut aus.
Doch ist Rembrandts Anatomie des Dr. Tulp im Mauritshuis, laut der Überzeugung des Herrn Dangers, eine Arbeit der Judith Leyster. Zahllose Werke Rembrandts werden in diesem kleinen Buch aus ähnlichen Gründen der Leyster zugeschrieben, u. a. der Jacobssegen und der Bruyningh in Kassel, das Selbstbildnis mit Saskia in Dresden usw.
Im Vorbericht sagt Herr Dangers, daß er seinen Ausführungen jeden Schein der Sensation zu entziehen wünscht.
Sensationell sind dieselben allerdings keineswegs, und man wundert sich bloß noch, daß so etwas gedruckt, verlegt und in die Welt gesandt wird. Martin

STIFTUNGEN

Sir Joseph Duveen, der ehrenhalber Direktor des Wallace-Collection in London ist, hat in einem Briefwechsel mit Viscount D'Abernon, dem früheren englischen Botschafter in Berlin und jetzigen Vorsitzenden des Verwaltungsrates der englischen Kunstsammlungen, ein großartiges Anerbieten gemacht. Er hat sich bereit erklärt, den Londoner Museen für

The Milk Woman — Louis Maria Bonnet — The Woman who drink coffee

Aquatinta, in Farben gedruckt

Aus der Versteigerung von Buchminiaturen, Farbstichen und Sportblättern am 10. Dezember bei Paul Graupe, Berlin

bestimmte Zwecke Stiftungen zur Verfügung zu stellen. Und zwar soll es sich um Dinge handeln, die in dem Berichte der Kgl. Kommission für die englischen Museen und Galerien als dringlich bezeichnet worden sind. Da ist in erster Reihe eine würdige künstlerische Aufstellung für den größten Schatz griechischer Bildhauerkunst im Britischen Museum, für die Elgin Marbles, die Bildwerke des Parthenon von Athen, und für die Nereiden vom Nereiden-Monument in Xanthos. Dann soll die National-Galerie eine neue „Galerie für italienische Kunst" erhalten, die National-Porträt-Galerie soll ausgebaut werden, da sie stark überfüllt ist, und die Tate-Galerie soll eine Galerie für ausländische Bildhauerkunst erhalten. In dem Brief Duveens heißt es, die nationale Ehre und das künstlerische Prestige Englands in der Welt erfordere, den englischen Besitz an solchen Meisterwerken würdig zu zeigen, indem man ihn von Überfüllung befreit und in entsprechender Form vorführt. — Eine nicht weniger großartige Stiftung hat das New Yorker Metropolitan-Museum zu verzeichnen. George Blumenthal, der New Yorker Bankier, und seine Gattin haben der Sammlung eine Million Dollar zur Verfügung gestellt, zu freier Verwendung, doch so, daß der Hauptfonds nur für den Ankauf von Kunstwerken dienen soll. R

ALTDEUTSCHE KUNST IN NEW YORK

Die Galerie Kleinberger in New York hat eine große Leihausstellung altdeutscher Kunst eröffnet, zum Besten des Roten Kreuzes. Die Ausstellung, ein Gegenstück zu der im vorigen Jahr veranstalteten Ausstellung französischer Primitiver, enthält 75 Gemälde, Holzschnitzereien und Bildwirkereien des 14., 15. und 16. Jahrhunderts, zum großen Teil aus dem Besitz amerikanischer Museen und Privatsammlungen. Es ist die größte Schau altdeutscher Kunst, die bisher in den Vereinigten Staaten stattgefunden hat. Unter den Gemälden sind zwei Holbeins, dabei das Bildnis eines Edelmannes aus dem Jahr 1535, ein köstliches kleines Rundmedaillon, das der Sammler Julius Bache in New York besitzt, und dann 14 Cranachs. Ein Bildnis Luthers von der Hand Cranachs hat Carl Mechel geliehen, eine figurenreiche große Kreuzigung stammt aus dem Besitze von Charles A. Worcester in Chicago, und die Verspottung Christi bewahrt das Museum in Buffalo. Zu den bedeutendsten Gemälden der Schau zählen dann die zwei Bilder, die Martin Schongauer zugeschrieben werden, diejenigen des Meisters von Sigmaringen, besonders die tief empfundene „Heimsuchung", das große Frauenbildnis des Kölner Renaissancemeisters Bartel Bruyn, das Urteil des Paris von dem Nürnberger Dürer-Schüler Georg Pencz. R

EIN MADONNENBILD VON GERARD DAVID

VON MAX J. FRIEDLÄNDER

Das hier farbig reproduzierte Madonnenbild ist vor wenigen Jahren aus Spanien nach London gekommen und hat den üblichen Weg westwärts angetreten, nach einiger Hin- und Herbewegung im europäischen Handel. Ohne Schwierigkeiten wurde es dem »Werke« Gerard Davids eingeordnet. Der Brügger Meister hat in diesem Falle ein altes Kompositionsmotiv tief eingreifend umgestaltet. Lehrreich zu beobachten, wie er dabei verfuhr. Er ging aus von der in mehreren Exemplaren bekannten »Madonna in der Apsis«[1], die gewöhnlich auf den Meister von Flémalle zurückgeführt wird.

Sehen wir ab von den speziellen Eigenschaften der einzelnen Exemplare, ordnen wir die Repliken nach dem Grade der Altertümlichkeit, mit der Absicht, das verschollene Urbild zu rekonstruieren, so stoßen wir auf eine Komposition, die selbst für die Generation von 1420 primitiv erscheint. Die Figuren dicht beieinander, die Fläche füllend, nicht in dem Raume, sondern davor. Die Falten weit ausgeschwungen. Starke Aufsicht auf den Boden. In den Repliken werden die Figuren mehr und mehr voneinander getrennt, und mit allerlei kleinen Mitteln wird der Raum vertieft. Erst Gerard David vollzieht die Umgestaltung der Komposition nach den Bedürfnissen seines gereiften Raumgefühls. Die Madonna und die Engel stehen leibhaftig auf dem horizontal wirkenden Boden, und der Kapellenraum umschließt die Figuren. Die Sicherheit und Konsequenz, mit der David dem hieratischen Gebilde Illusion des Raumes und der kubischen Masse verlieh, weist uns hin auf die Hauptrichtung seines Gestaltungswillens.

[1] Meine Altniederländische Malerei II, Nr. 74.

Abb. 12. Bayrisch, aus Dingolfing, 1482
Thronende Muttergottes

DIE SKULPTURENSAMMLUNG HUBERT WILM

VON JULIUS BAUM

II. (Fortsetzung aus Heft 24 des vorigen Jahrg.)

Sehr reich ist die Sammlung Wilm an Werken des späten 15. und beginnenden 16. Jahrhunderts. Naturgemäß überwiegen die bayrischen Arbeiten. Aus der 1482 geweihten Bäckerknechtkapelle der Pfarrkirche zu Dingolfing stammt

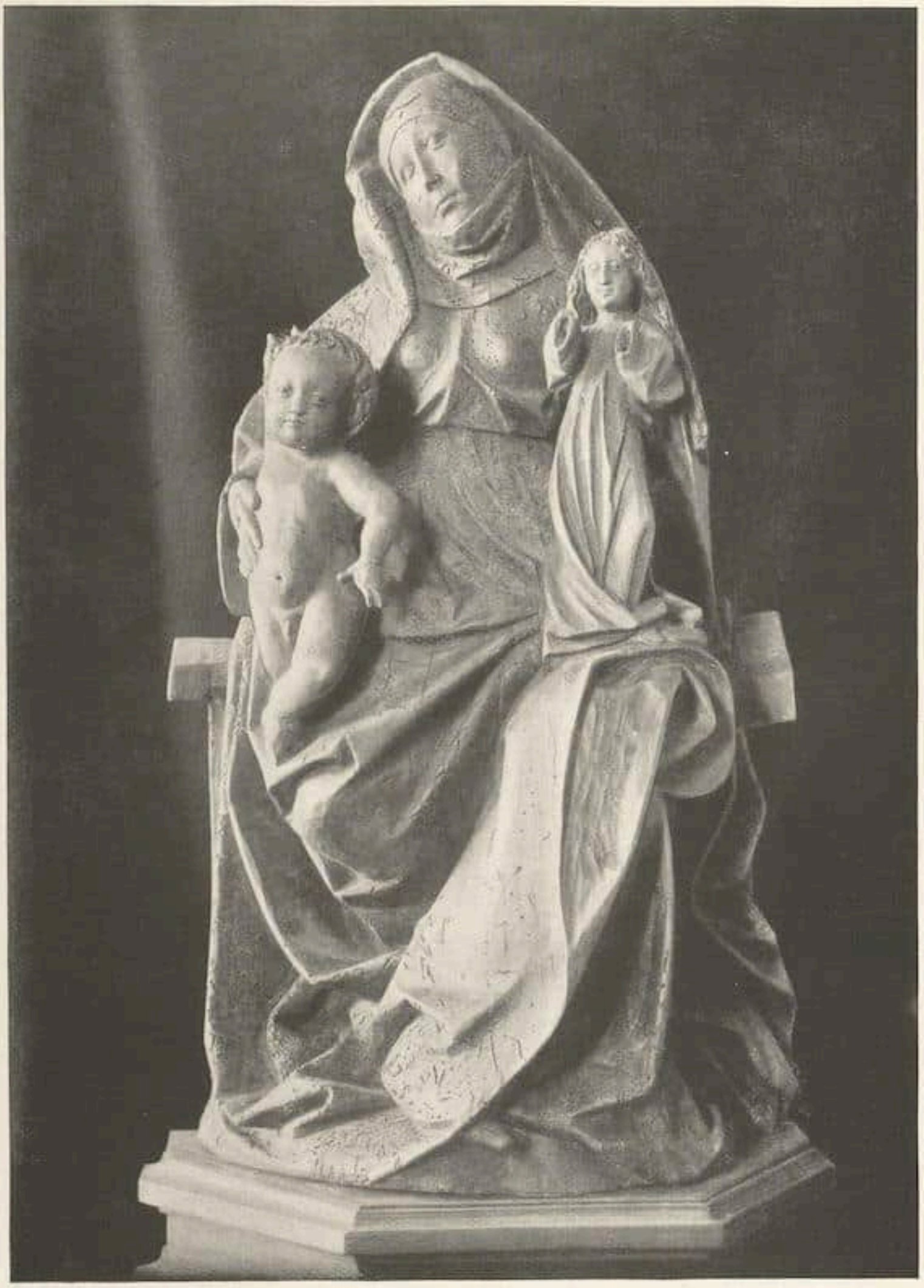


Abb. 13. Oberbayrisch Anna Selbdritt

Abb. 14. Schule des Hans Leinberger
Hl. Antonius Eremita

eine große thronende Muttergottes[1], hoch 134 cm, mit goldenem Haar und Mantel auf blauem Gewand mit altem Granatapfelmuster (Abb. 12). Am Haar sind Einzelheiten ergänzt; auch die Traube ist neu. Im übrigen ist die Figur gut erhalten, ein Werk um 1480. Für die früh scheinende Datierung sind thronende Marien von der Art jener im Bopfinger Altar zur Vergleichung heranzuziehen. Etwa in der nämlichen Zeit ist die thronende Muttergottes[2], von Engeln getragen, aus Tann in Niederbayern gefertigt. Sie ist 143 cm hoch und zeigt noch Reste roter Fassung am Gewand. Das Haar ist nicht eben gut ergänzt. Diese Figur dürfte, wie Wilm selbst festgestellt hat, in den Kreis der Arbeiten des Meisters des Kefermarkter Altars gehören[3].

Eine Reihe von Arbeiten ist der Münchner Bildnerkunst des ausgehenden 15. Jahrhunderts zuzuweisen. Hierher gehören ein Schmerzensmann, auf die Brustwunde deutend, 40 cm hoch, um 1470, sowie ein stehender hl. Georg auf dem Drachen, 66 cm hoch, mit ergänztem Drachenkopf und Sockel, in der Art der Maruskatänzer Grassers, stark gotisch bewegt[4]. Ein stehender hl. Papst[5], 120 cm hoch, stammt aus Freising. Der

[1] Vgl. Wilm, Die gotische Holzfigur, 1923, Taf. 130. Wilms Zuweisung des Werkes an den Meister des Heiligenstadter Altares läßt sich kaum aufrecht erhalten.

[2] Vgl. Katalog Sammlung Oertel. Nr. 113, Taf. 70, Wilm a. a. O., Taf. 144.

[3] Vgl. Ubell, Der Wolfgangsaltar in Kefermarkt, Kunst und Kunsthandwerk, 1913, besonders Abb. 40f.

[4] Vgl. Halm, Erasmus Grasser, 1928, S. 14ff. Wilm a. a. O., Taf. 128.

[5] Desgl., Taf. 126.

Abb. 15. Matthäus Kreniß
Muttergottes

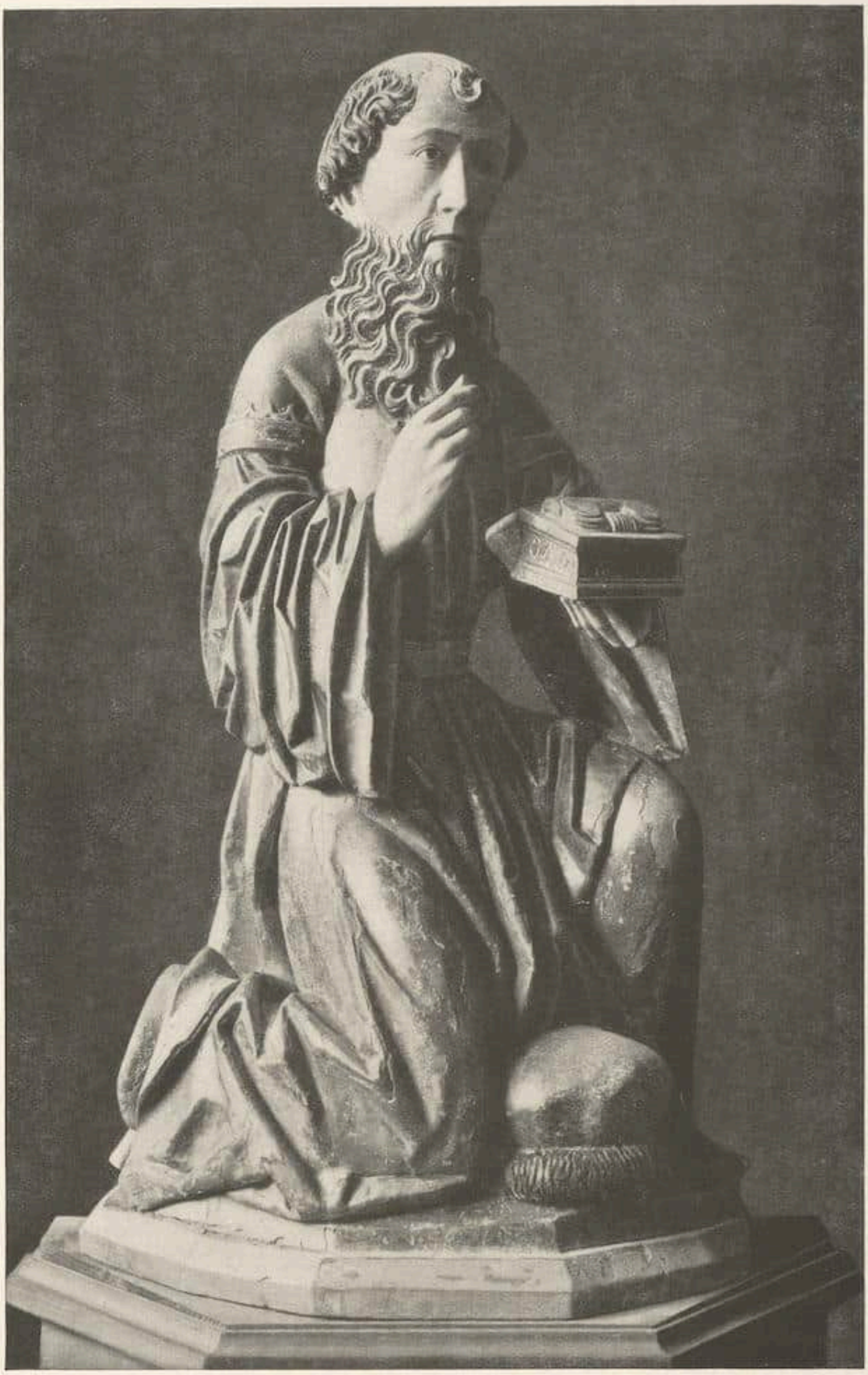


Abb. 16. Ravensburger Meister Hl. König von einer Anbetung

Abb. 17. Allgäuer Meister St. Nikolaus

Abb. 18. Meister des Neudinger Altares
Hl. Johannes Ev. von einer Beweinung Christi

Stil eines Gekreuzigten[1], mit leidvoll gesenktem Haupte, 117 cm hoch, ist in der Bildung des Gesichtes und in der weichen Behandlung der Falten des ruhig umgeschlagenen Lendentuches der Art des Erasmus Grasser nicht fern. Auch eine Gottvaterbüste[2] möchte die Einwirkung der Gestühlplastik der Münchner Frauenkirche zeigen. Hingegen dürfte die Zuweisung einer sitzenden Anna Selbdritt, Nußbaum, 87 cm hoch, aus der Nähe von Landsberg, an Grasser sich kaum aufrecht erhalten lassen (Abb. 13). Auf dem linken Knie der Mutter steht Maria in langem Gewande; mit der Rechten hält sie das kräftige Christkind; die schmalgratigen, sehr tief unterschnittenen Falten finden in der Münchner Plastik kein Gegenstück.

Ruhevoll im Sinne der oberbayrischen Kunst ist ein kleines sorgfältig geschnittenes, in Dingolfing erworbenes Vesperbild[3], 30 cm hoch. Maria wendet den Oberkörper stark zur Seite und hält den Sohn diagonal vor sich. Eine Maria mit knieendem, greisem König, der dem Kinde eine Truhe mit Goldstücken darbringt, 42 cm hoch, aus einer Gruppe der Anbetung der Könige, in Landshut erworben, steht dem Stil der Figuren des Landshuter Gestühls, das heißt des Bildhauers Stephan Rottaler nicht fern[4]. Schulwerke aus dem Kreise des Hans Leinberger sind ein auferstehender Christus, 67 cm hoch, in rotem Mantel[5], ein rund geschnitztes Vesperbild, 52 cm hoch, aus der Nähe von Landshut[6], ein Kruzifixus mit flatterndem Lendentuch aus Mamming bei Dingolfing, 64 cm hoch, endlich

[1] Vgl. Wilm a. a. O., Taf. 122.
[2] Desgl., Taf. 125.
[3] Desgl., Taf. 135.
[4] Desgl., Taf. 183. Vgl. Halm, Studien zur süddeutschen Plastik, II, 1927, Abb. 167.
[5] Desgl., Taf. 182.
[6] Desgl., Taf. 176/77.

Abb. 19

Art des Adolf Dauher. Muttergottes

Abb. 20

ein stehender, rund geschnitzter Antonius Eremita, mit langem Bart in rotem, blau gefüttertem Mantel, 59 cm hoch (Abb. 14)[1].

Mathäus Kreniss[2] ist als künstlerische Persönlichkeit Leinberger nicht vergleichbar. Seine Wirkung jedoch geht mehr in die Breite. Das leidenschaftliche Temperament Leinbergers fehlt ihm. Der gewaltige Linienzug Leinbergers wird durch Knorpelwerk unterbrochen, das Spiel der Mienen ausdrucksloser und weniger individuell. Eben darum konnte seine Art, im niederbayrischen Werkstattbetrieb auf das wechselvollste abgewandelt, auch wieder durch

[1] Ein Verzeichnis der sicheren Werke Leinbergers, sowie das neueste Schrifttum über ihn in Feulner, Die deutsche Plastik des 16. Jahrhunderts, 1926, S. 57f. Vgl. auch Bramm, Hans Leinberger, Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, 1928.

[2] Vgl. über ihn Halm, Studien zur süddeutschen Plastik, II, 1927, S. 1 ff.

Abb. 21. Werkstatt des Peter Vischer Bogenspannender Amor

Züge aus dem Stile Leinbergers bereichert werden. Einestehende Muttergottes[1], 40 cm hoch (Abb. 15) und ein Bischof, 94 cm hoch, aus Ergoldsbach[1], geben eine deutliche Vorstellung dieser Kunstrichtung. Abgeschwächt zeigt sie sich in einer kleinen Verkündigungsgruppe aus dem Rottale[2], 41 cm hoch, in einem hl. Florian, einer schönen Statue des Papstes Silvester aus Dingolfing und in einer kleinen oberösterreichischen Andreasbüste, 15 cm hoch, wohl aus der Apostelfolge einer Predella.

Neben der bayrischen erscheint die schwäbische Kunst zurückhaltend, voll Anmut, aber auch ohne die gewaltige Steigerungsmöglichkeit, die einem Leinberger zu Gebote steht. Der König von einer Anbetung, 76 cm hoch[3] (Abb. 16) zeigt den Stil der Ravensburger Plastik im Beginne des Jakob Ruess. Ein blitzeschleudernder Gottvater ist der Rest eines Pestbildes in der Art der Darstellung des Urspringer Kapitelaltares in Rottweil[4]. Voll Derbheit und Kraft, in den schweren Falten des massigen vergoldeten Mantels halb verborgen, ein stehender hl. Nikolaus aus Füssen, 119 cm hoch (Abb. 17), Beispiel einer im Allgäu verbreiteten, von der tirolisch geschulten Feinheit Lederers ebenso wie von der Strähnigkeit des Ottobeurer

[1] Vgl. Wilm, a. a. O., Taf. 187.
[2] Desgl., Taf. 132.
[3] Desgl., Taf. 83.
[4] Vgl. Baum, Die Ulmer Plastik um 1500, 1911, Taf. 43.

Meisters verschiedenen, schwere und massige Form bevorzugenden Stilrichtung[1]. 3 Völlig anderer Art ein knieender jugendlicher Johannes von einer Beweinung Christi, mit fein geschnittenen, an das Schönheitsideal Riemenschneiders gemahnenden Zügen (Abb. 18). Er dürfte ein Werk des Meisters des Neudinger Altares im Schlosse Heiligenberg sein. Diese Figur leitet zu der köstlichen, rund geschnitzten Marienstatue, Nußbaum, 25 cm hoch, über, die mit der starken Betonung der Körperform und dem schmiegsamen Fluß des Gewandes, schon deutlich die Einwirkung italienischer Kunst verrät (Abb. 19, 20). Wenn auch die Komposition nicht unmittelbar auf einen Dürerstich als Vorlage zurückweist, wie die Anordnung der Muttergottes in dem Hausaltärchen des Augsburger Maximiliansmuseums[2], so ist doch die stilistische Beziehung zu eben dieser Marienfigur unverkennbar; unsere kleine Nußbaumstatuette, mit der sorgsam durchgearbeiteten Rückseite, möchte eine Arbeit aus dem engsten Umkreise des Adolf Dauher sein.

Die nürnbergische Plastik ist in der Sammlung Wilm durch eine Mater dolorosa, 25 cm hoch, aus einem Arbor vitae, mit schöner alter Vergoldung vertreten[3], sowie durch die vergoldete Nußbaumstatuette eines sich vorbeugenden, den

Abb. 22. Niederrheinisch Rosenkranzmaria

[1] Vgl. Wilm a. a. O., Taf. 87.
[2] Vgl. Halm, Adolf Dauher und die Fuggerkapelle, 1921, S. 95.
[3] Vgl. Wilm, a. a. O., Taf. 111.

Abb. 23. Antwerpener Schule
Hl. Christophorus

Bogen spannenden Amor, 24,5 cm hoch[1], zweifellos ein Holzmodell der Vischerischen Hütte (Abb. 20). Man muß nur etwa die reiche Durchbildung der Haare mit jener der Engel am Oberbau des Sebaldusgrabes vergleichen, um zu erkennen, daß das Amormodell noch der Frühzeit des 16. Jahrhunderts angehört.

Eine Rosenkranzmaria auf Drache und Mondsichel, mit blauem Mantel und kupferrotem Gewand, 71 cm hoch (Abb. 22), ist ein Beispiel des am Niederrhein häufigen Typus; noch heute sieht man schöne, meist doppelseitige Stücke dieser Art in rheinischen und niederländischen Chorbogen hangen, z.B. in Aachen und Neeroeteren. Die Kalkarer Schule des 16. Jahrhunderts kennzeichnet ein Guter Schächer[2], 18 cm hoch, die Antwerpener Kunst um 1480, ein zierlicher hl. Christophorus (Abb. 23) in alter Fassung, 38 cm hoch. Endlich ist auch eine Gegend in der Sammlung Wilm vertreten, deren Werke selten den Weg in die Fremde finden, das Erzgebirge. Von dem vortrefflichen Meister H. W. von Chemnitz[3] besitzt Wilm einen stehenden Schmerzensmann (Abb. 24), dessen Blut ein geflügelter Engel im Kelche auffängt, eine anmutige zarte Gestalt in der ursprünglichen Fassung, 89 cm hoch. Es ist der das späte 15. Jahrhundert vielbeschäftigte Gedanke des Fons vitae[4], der hier einen ebenso schlichten wie ergreifenden Ausdruck findet. Die vollständige Komposition, wobei Christus selbst die linke Hand an die Wunde führt, während der Arm das Kreuz umfaßt, finden wir in einem Jugendwerk des Giovanni Bellini in London[5].

Nur ein Teil der Bildwerke, auf dem die Bedeutung dieser wohlgepflegten

[1] Vgl. zur Stilbestimmung Höhn, Nürnberger Renaissanceplastik, 1924.
[2] Vgl. Wilm, a. a. O., Taf. 193.
[3] Vgl. Hentschel, Sächsische Plastik um 1500. 1926, besonders Taf. 71.
[4] Vgl. Mâle, L'art réligieux de la fin du moyen âge en France, 1922, S. 108 ff.
[5] Vgl. Gronau, Bellini, 1909, S. 59.

Abb. 24. Meister H. W. von Chemnitz Fons vitae

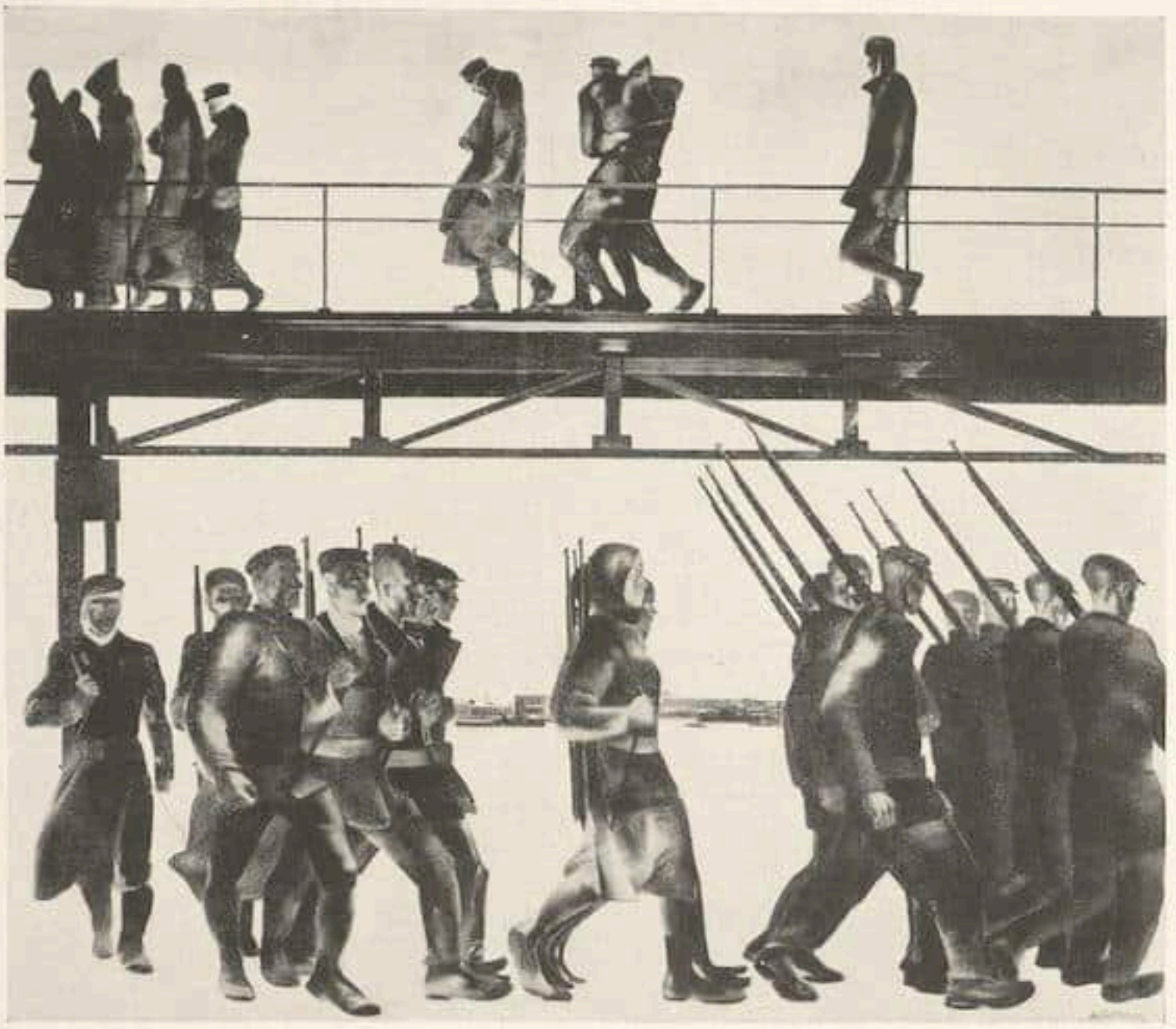
Sammlung beruht, konnte erwähnt werden. Inzwischen ist die Buchveröffentlichung der Sammlung Wilm unter Beigabe weiteren Tafelmaterials im Verlag von Klinkhardt & Biermann erfolgt, auf die bezüglich der späteren Bildwerke hingewiesen werden darf.

ALEXANDER DEJNEKA

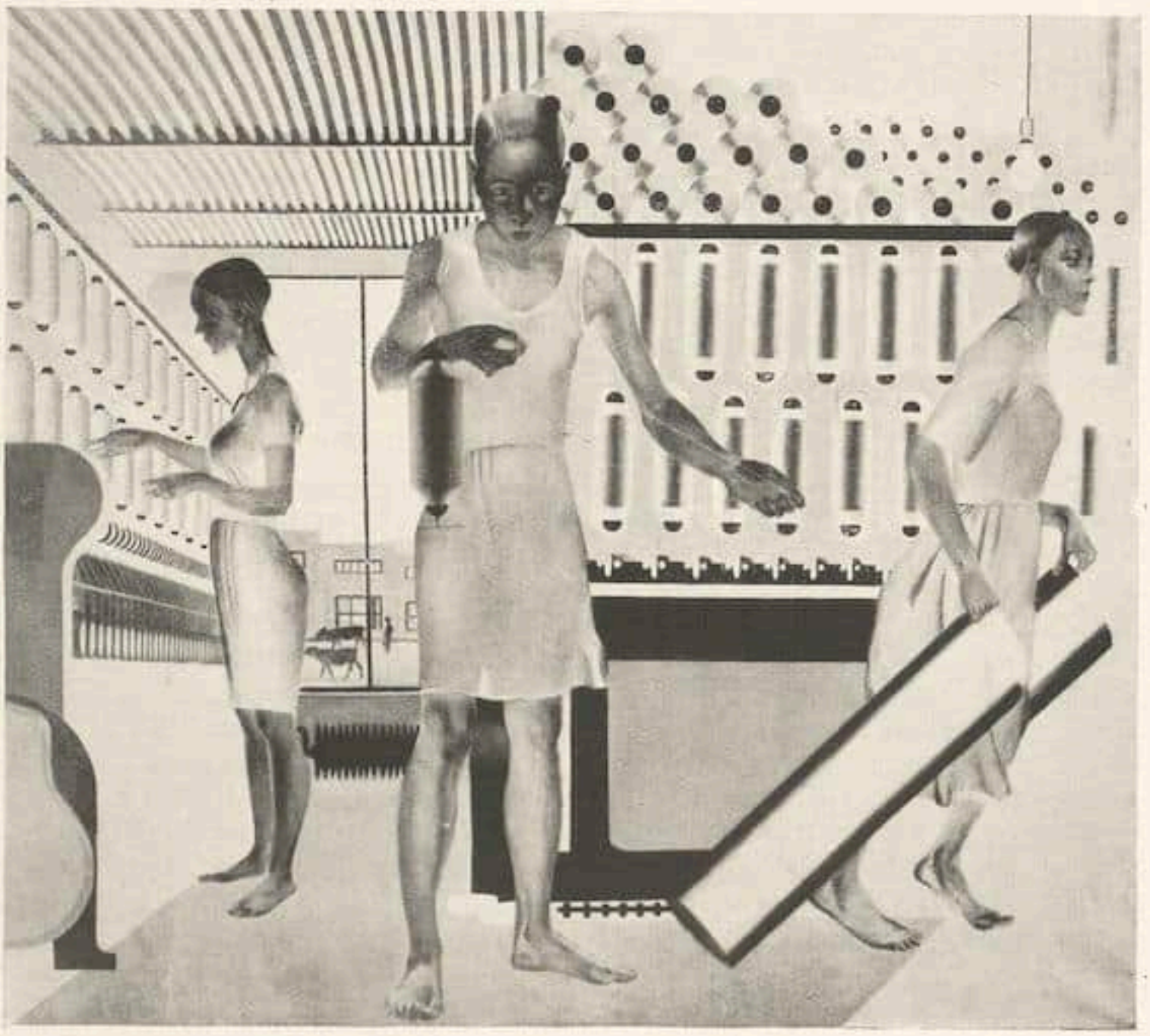
VON PAUL ETTINGER

Unter den diversen Künstlervereinigungen, die sich neuerdings in Moskau gebildet haben und deren periodische Ausstellungen für das Kunstleben der Sowjethauptstadt von mehr als bloß durchschnittlicher Bedeutung sind, nimmt der »Ost« eine der ersten Stellen ein. Diese Spitzmarke hat mit dem Osten nichts gemein und will durchaus nicht als »ex Oriente lux« gedeutet sein. Ganz im Gegenteil — »Ost« ist nicht mehr als die russische Abkürzung für »Genossenschaft der Staffeleimaler« — orientiert sich die Gruppe eher nach dem Westen und hält sich von den Traditionen nationalrussischer Kunst ziemlich fern.
»Ost« besteht vornehmlich aus ehemaligen Schülern der staatlichen Moskauer Kunstschule nach deren Reorganisierung durch die Sowjetregierung in den jetzigen »Wchutemass«, und die Studienjahre all dieser jungen Künstler fallen in die Revolutionszeit, in die Periode gährender Umwälzung des ganzen russischen Kulturlebens, was natürlich nicht ohne Wirkung auf ihr Schaffen bleiben konnte. Und der Unterschied zwischen der Ostgruppe und jener Malergeneration, die in den Vorkriegsjahren, ja noch während des Weltkrieges aus der genannten Kunstschule hervorging, ist in der Tat äußerst frappant. Waren für jene vorwiegend rein malerische Tendenzen mit Hintenansetzung des Zeichnerischen seit langem charakteristisch, so tritt nunmehr der Zeichner, vielfach auch der Graphiker, in den Vordergrund; die saftige Naturstudie findet wenig Beachtung und nur das kompositionelle Bild steht im Mittelpunkte des Strebens. Auch rein thematisch kommt die Evolution scharf zum Ausdruck, gibt sich in einem spezifischen Sinn für Urbanismus, das Modern-Großstädtische im Fabrikbetrieb, Sport, Tanz und Ähnlichem kund, deren Motive für die frühere russische Malerei kaum existierten.

Alexander Dejneka, 28 Jahre alt, ist wohl die markanteste Figur in dieser Richtung und hat in gewissem Sinne sogar schon Schule gemacht. Ein firmer Zeichner, dem besonders Bewegungsmotive gut liegen, hat er für den Typus des neuen russischen Fabrikarbeiters, seine bildliche Darstellung inmitten neuzeitiger maschineller Betriebe eine individuelle Formel von expressiver Originalität gefunden. Dabei ist es Dejneka immer bluternst um seine Themen, was besonders ins Auge fällt, da diese letzteren sich ja in Rußland großer offiziöser Gunst erfreuen, aber in den meisten Fällen ganz äußerlich oder mit einem Stich ins Theatralisch-Dramatische behandelt werden. Bei Alexander Dejneka, sowohl in seinen Gemälden als auch in den zahlreichen graphischen Blättern, fesselt neben der straffen Komposition und dem zeichnerischen Können stets auch der Ernst seiner Auffassung.
Diese tiefe Aufrichtigkeit war es wohl nicht zuletzt, welche seine neuesten, hier reproduzierten Werke auf zwei großen Ausstellungen, die in Moskau letzthin zur Dezenalfeier der russischen Revolution arrangiert waren, in die erste Reihe rückte. Besonders gilt dies, trotz sichtbarer Anlehnung an das Hodlersche Jenabild, von der »Verteidigung Petrograds«. Inmitten einer Unzahl schreiender Schlachtenbilder ging von der bescheidenen Koloristik dieses ganz auf Schwarz-Weiß abgestimmten Gemäldes, sowie dem feierlichen Rhythmus seiner unten zum Kampf ausschreitenden und auf der Brücke heimwärts ziehenden Arbeitermassen eine starke Wirkung aus, welche den Namen Alexander Dejnekas auch beim breiten Publikum populär machte.



Alexander Dejneka — Die Verteidigung von Petersburg



Alexander Dejneka — Spinnerinnen

RUNDSCHAU

NEW YORKER AUSSTELLUNGEN

Die Franzosen bei Reinhardt und Knoedler / Jean Lurçat / Die frühe deutsche Malerei in den Kleinberger Galleries / Rubens und van Dyck bei van Diemen

Hätte Mr. F. Kleinberger nicht im November eine geradezu glänzende und für hier vorbildliche Ausstellung früher deutscher Malerei — die erste in Amerika! — abgehalten, dieser Monat würde fast ausschließlich im Zeichen französischer Kunst, und zwar meist moderner Kunst, gestanden sein. Diese Künstler: Matisse, Picasso, Derain und, wie es scheint, von den neueren, Lurçat sind nun hier „arrived" und ihre „Mode" hat begonnen. Dementsprechend steigen die Preise, wiewohl z. B. für einen wundervollen Derain („Tänzerin") soeben noch nicht mehr als 8000 $ von Mr. Duncan Phillips für seine Washingtoner Memorial Gallery bezahlt worden sind, eine Summe, die in Francs angesetzt, drüben wohl groß erscheinen mag, für hier aber noch, besonders für ein Meisterwerk wie dieses, als bescheiden bezeichnet werden muß. Doch die großen Dollarpreise winken bereits und werden sicher nicht ausbleiben.

Den Reigen der französischen Darbietungen begann eine der kleineren Lokalgalerien. Dann kam eine Leihausstellung zu Wohltätigkeitszwecken bei Wildenstein, auf der u.a. einige bedeutende Gemälde Derains zu sehen waren. Und dann öffneten fast gleichzeitig Reinhardts und Knoedlers ihre Ausstellungen, auf denen die ausgesuchtesten Werke französischer Malerei, namentlich eben der neuen Schule, zu sehen waren.

Bei Reinhardt war es vor allem die Linien- und Formenkunst Modiglianis in einem wahren Musterbeispiel, und Derains schon erwähnte „Tänzerin", wohl sein bisheriges Meisterwerk auf dem Gebiet der Figurenmalerei, die gefangen nahmen. Bei Derain ist alles in glücklichster Weise und sicherstem Beherrschen vereint: statuarische Monumentalität und blühende Farbigkeit; alle Gründe klar organisiert und doch zur Einheit gebracht. Und durch die großen Farbflächen, das strahlende Grün des Hintergrundes und das Weiß des Kleides, schimmerten faszinierende Töne. Dasselbe schöne, klargesichtige Modell taucht übrigens auch in dem herrlichen Derainschen Akte auf, den Dr. Valentiner, neben einigen anderen Werken dieses Meisters jüngst für sein Detroiter Museum erworben und nebst einer ganzen Anzahl anderer hervorragender Neuerwerbungen (Werke des französischen 18. Jahrhunderts usw.) soeben zur Aufstellung gebracht hat. Von ihnen wird später einmal in anderem Zusammenhang die Rede sein.

Von der Reinhardt-Ausstellung müssen sonst noch erwähnt werden eine Vase mit Blumen aus der blauen Periode Picassos und eine großzügige „Abstraktion" von ihm sowie eine Schneelandschaft von Vlaminck.

Die Ausstellung bei Knoedlers ist ein Programm, nicht bloß die Vorführung einer Anzahl superber Gemälde. Ihre Idee sowie ihre Ausführung stammen von E. Bignou, dem Pariser Kenner und Liebhaber der Moderne, der ja in Berlin kein Fremder mehr ist, und der für Deutschland jetzt eine Ausstellung des führenden jungen französischen Malers Jean Lurçat plant.

Bignou wollte in seiner „Übersicht der letzten hundert Jahre französischer Kunst" vor allem die niemals abgebrochene Tradition derselben dartun, die, in den Hauptwerken der großen Meister von Gipfel zu Gipfel schreitet. So schlingt sich ein Band von Corot, von Courbet, von Daumier über die Impressionisten hinweg zu Gauguin, von dem hier eine Wunderlandschaft zu sehen ist, zu van Gogh, dem Zerrissenen, nach Einheit und Sicherheit Sehnsüchtigen und zu den anderen, in denen diese Sehnsucht mehr im Formalen sich kund gab, die darum im Kubismus und anderen Versuchen den Kampf um neue Wege und neue Errungenschaften aufnahmen, bis sie fanden, was sie gesucht.

E. Bignou hat von Jean Lurçat in einer anderen hiesigen Gallery eine sehr instruktive Ausstellung veranstaltet, in dem man dessen klare Entwicklung verfolgen kann. Von einer spielerischen Phantasie, ein wenig im Kleeschen Sinne, belebt, bemüht sich Lurçat, durch strengste Disziplin der Abstraktion Herr zu werden. In seinen Figurenstücken besteht noch eine gewisse Starre. Seine „Femme Kurde" ist zwar keineswegs eine ethnographische Studie, auch keine bloße Abstraktion, vielmehr eine Art großgesehenes Kultbild in edler, freilich etwas starrer Symmetrie. Jene letzte Geistigkeit, die z.B. Jawlenski in einigen seiner viel abstrakteren Köpfe erreicht hat, in denen buddhistisches Erkennen verkörpert ist, sie scheint mir in diesen Gestalten noch zu fehlen. Daß in Lurçat aber ein Großer am Werk ist und ein Lebendiger, darüber kann kein Zweifel bestehen. Vor allem seine Landschaften sind ein starkes Erlebnis.

Hans Holbein d. J. / Männliches Bildnis
Bes.: Jules S. Bache
Aus der Ausstellung Deutscher Primitiver in den Kleinberger Galleries, New York

Die bereits anfangs erwähnte Ausstellung frühdeutscher Malerei in den Kleinberger Galleries, von der hier drei Werke in Abbildungen vorgeführt seien, folgte Herrn Kleinbergers vorjähriger Ausstellung frühfranzösischer Malerei und war ihr an Bedeutung zum mindesten ebenbürtig. Man konnte vielleicht bedauern, daß Dürer fehlte. Von ihm findet sich aber kein Hauptwerk in Amerika. Dagegen gab es von Holbein zwei rundformatige Bildnisse, das fast miniaturhafte aus Detroit und das hier abgebildete aus der Sammlung des bekannten Kenners Jules Bache. Cranach muß nach den an der gleichen Stelle gezeigten Bildern ein für amerikanische Sammler besonders anziehender Meister sein, und zwar in allen seinen Phasen. Man sah ihn hier als Bildnismaler und als Schilderer mythologischer und religiöser Szenen. Immer erscheint er als der große Farbenkünstler. Angeführt seien: Bacchanal vom Jahre 1530 aus der ehemaligen Sammlung Orloff; eine entzückende kleine Diana (Sammlung Robert Lehman); eine 1533 datierte große, dramatisch aufgebaute „Kreuzigung" aus der offenbar mit großer Liebe und weitem Verständnis zusammengestellten Sammlung des Mr. Charles H. Worcester in Chigaco; John Ringlings bekannter „Kardinal Albrecht als Hieronymus"; die Verspottung Christi aus der ehemaligen Konsul Weber-Sammlung in Hamburg und zwei Bildnisse Luthers, von denen das eine eine treffliche Arbeit ist.

Die Ausstellung bemüht sich, von den verschiedenen Lokalschulen, der Nürnberger, Augsburger, Ulmer, Kölner, Westfälischen charakteristische, öfters vorzügliche Beispiele, zum Teil von wohlbekannten oder auch ganz seltenen Meistern vorzuführen, wie z. B. Schule Lochners, Meister der Heiligen Sippe, Kreis Martin Schongauers; Martin Schaffner, Meister von Sigmaringen (von dem Kleinbergers kürzlich zwei Werke aus dem Sigmaringer Ausverkauf erworben hatten); Meister von Frankfurt; Jörg Breu d. Ä., der für die Fuggers tätig war und dessen 1520 datiertes „Männerbildnis" (publiziert von Dr. E. Buchner in „Beiträgen zur Deutschen Kunst", Band II, 1928) auf grünem Hintergrund eine geradezu erstaunlich moderne Auffassung aufweist; B. Striegel, den man hier jetzt sehr hoch schätzt, Hans Maler zu Schwaz; Wolf Huber; Conrad

Conrad Faber von Creuznach — Bildnis des Welcker Reys

Aus der Ausstellung Deutscher Primitiver in den Kleinberger Galleries, New York

Faber von Kreuznach mit seinem Bildnis Welcker Reys, auf dem der Pelz als große Farb- und Lichtfläche mit starker Materialwirkung behandelt ist; Bartholomäus Bruyn d. Ä., der subtile Bildnismaler; Georg Pencz, der von Dürer so stark beeinflußte Nürnberger, dessen kleines „Urteil des Paris" aus der ehemaligen Stillwell-Sammlung nun Mr. Worcester gehört; Peter Stoß und Hermann Tom Ring, der Westfale. So ergab sich ein abgerundetes, wenn auch begreiflicherweise nicht erschöpfendes Bild der alten deutschen Malerei, vor allem um die Wende des 16. Jahrhunderts, der großen Zeit dieser Schule. Man muß Mr. Kleinberger für diese Gabe sehr dankbar sein, deren günstige Folgen wohl auch nicht ausbleiben werden.

Zum Schluß sei wenigstens noch einer der seit Anfang der Saison bereits zahlreich eröffneten Kollektivausstellungen gedacht, der des Russen Archipenko. Derselbe lebt und wirkt ja — zum Teil als Lehrer — nun schon seit längeren Jahren hier und hat bereits einige Male öffentlich in New York ausgestellt. Diesmal geschah es in den Anderson Galleries. Neben älteren und auch neueren Bildhauerwerken, zum Teil in seinem wohlbekannten, abstrakt strengen und doch sinnlich so schönen und abgewogenen Stil, sah man diesmal eine große Zahl von Gemälden. Auch sie ver-

Meister von Sigmaringen — Die Beschneidung

Aus der Ausstellung Deutscher Primitiver in den Kleinberger Galleries, New York

rieten in vielem den Bildhauer, der mit dem Pinsel, manchmal in Furioso, formt. Der Geist aber, der aus diesen letzten Werken spricht, stammt aus einer neuen Phase. Etwas Barockes — „dynamisch" nennt es Archipenko selber — hat sich seiner bemächtigt. Es muß die Reaktion seiner Nerven auf das amerikanische Leben und dessen Tempo sein. Diese lassen ihm keine Ruhe; sie trieben ihn sogar zu seiner vielbesprochenen Erfindung der auch hier vorgeführten „Archipentura", die das dynamische Element in der Malerei künstlerisch und zugleich mechanisch vorführen soll. Auf einer Kombination bemalter, elektrisch getriebener Rollen erscheinen im An- und Abschwellen und in steter Veränderung und Bewegung Gebilde, aus denen sich abstrakte, aber auch ganz realistische Bilder, geometrische Figuren, Blumenkörbe, Körper usw. entwickeln. Blieb es bei den geometrischen Figuren, würde hier ein organisiertes Kaleidoskop vorgeführt, das das Entstehen, die Durchdringung, den Kampf und den Sieg neuen Lebens vorführte, — also sozusagen Kandinskysche Gemälde lebendig werden ließe — man könnte mit Interesse, ja vielleicht innerem Miterleben folgen. So aber denkt man doch zu sehr an das Spielerische, Reklamehafte und wird, wenn jene Plattheiten von Blumenkörben sich zu Realitäten zusammenschließen, verstimmt und nur zu sehr daran gemahnt, daß sich Archipenko von dieser „emotionellen Creation", wie er sie nennt, eigentlich Gewaltiges als neues Reklamemittel versprochen hatte, woraus aber bisher offenbar nichts geworden ist. Daß eine so sensitive Natur wie Archipenko

auf seine Umgebung — und gar die sich nolens volens aufdrängende Amerikas — reagieren muß, ist begreiflich. Zu hoffen aber steht, daß er sich letzten Endes wiederfinden und sein inneres Gleichgewicht gewinnen wird.

Vergessen werden darf endlich nicht eine von Dr. Lilienfeld trefflich zusammengestellte Ausstellung von Gemälden der Rubens und van Dyck bei van Diemen, die ein paar frühe Bildnisse von Rubens aus seiner bisher wenig bekannten italienischen Zeit vorführte, so die von Dr. Ludwig Burchard in den Preußischen Jahrbüchern veröffentlichte Brigitta Spinola, gemalt ca. 1606, und die noch um etwa fünf Jahre frühere Eleonore Gonzaga, Herzogin von Mantua; die letztere voller Sorgfalt und einer gewissen strengen Härte; die erstere ein Werk von hohem Reiz und in einer Handschrift, die die Klauen des Löwen verrät. Außerdem sah man den im „Cicerone" 1927, Heft 9, von Georg Biermann veröffentlichten „Hendrik van Thulden" und eine als Komposition glänzend durchgeführte, auch noch frühe, in Italien gemalte „Verkündigung", etwa aus dem Jahre 1607, die erste Konzeption des Deckengemäldes in der Jesuitenkirche in Antwerpen.

Unter den Werken van Dycks ragten besonders hervor der frühe, genial hingemalte Apostel Simon, den Dr. Rosenbaum vor einiger Zeit im „Cicerone" veröffentlicht hat, und der wohl um etwas spätere „Kopf eines Jünglings", auf Papier gemalt, den Bode mit Recht „eine glänzende Arbeit" des Meisters nennt. F

AUSSTELLUNG PERSISCHER KERAMIK IM KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM

Die Islamische Kunstabteilung der Staatlichen Museen zu Berlin hat am 1. Dezember im Erdgeschoß des Kaiser-Friedrich-Museums eine aus eigenen Beständen zusammengestellte Sonderausstellung „Persische Keramik" eröffnet, die in einer bisher in Berlin noch nicht gezeigten Vollständigkeit und Reichhaltigkeit eine Übersicht über die Entwicklung der persischen Keramik vom 8. bis zum 17. Jahrhundert bietet. Die frühesten der ausgestellten Stücke gehören dem 8. bis 10. Jahrhundert an; es sind Gefäße mit großem, zum Teil unbeholfenem, zum Teil dekorativ sehr wirkungsvollem figürlichem Dekor unter meistens einfarbiger Glasur. In dieselbe Periode gehören einige Nachahmungen chinesischen Porzellans, sowie drei Schalen mit dem typischen, aus den Ausgrabungen von Samarra bekannten Dekor, die jedoch bemerkenswerter Weise in Persien gefunden sind. Auch von den gesondert ausgestellten turkestanischen Gefäßen gehören einige vielleicht noch dieser Frühzeit an. Zahlreicher und in einer Reihe verschiedener Gattungen erhalten und vertreten ist die Keramik des 12. und 13. Jahrhunderts, die zum Teil in Raghes, zum Teil in Sultanabad entstanden sein dürfte. Den Höhepunkt dieser Entwicklung bezeichnet zweifellos die Lüsterware, von der ein Wandschrank eine Anzahl guter Exemplare enthält. Von den hier mitausgestellten Schriftfliesen gehören einzelne offenbar zu Gebetsnischen, die der großen Nische aus der Meidan-Moschee zu Kaschan, der jüngsten Erwerbung der Abteilung, die den wirkungsvollen Mittelpunkt der Ausstellung bildet, eng verwandt gewesen sein müssen. Seltener sind Gefäße mit Lüstrierung über blauer Glasur, wie sie ein Löwenaquamanile zeigt, das gleichfalls erst vor kurzem erworben wurde. Hier schließt eine in vielen Gefäßformen erhaltene Gattung an, die über leichtem Reliefdekor eine kräftige dunkelblaue Glasur zeigt; ähnliche Gefäße kommen auch mit einer deutlich von chinesischem Porzellan angeregten, seladongrünen Glasur vor. Eine letzte, äußerst feine, gleichfalls nach Raghes zu lokalisierende Gattung, die sogenannte Minaïware, ist in nicht sehr zahlreichen intakten Gefäßen erhalten, von denen die Ausstellung einige bemerkenswerte Stücke zeigt. Der Dekor ist vorwiegend figürlich und hebt sich von dem hellen Grund miniaturhaft fein ab; die Farbenskala ist ungewöhnlich reich, wird aber oft noch durch stellenweise Vergoldung, einmal sogar durch Lüstrierung erweitert. Dem 14. Jahrhundert gehören wohl einige Gefäße an, die man der Manufaktur von Sultanabad zuweist und die eine gewisse Verwandtschaft mit gleichzeitigen Gefäßen der syrisch-mesopotamischen Ware aus Raqqa zeigen. Die Gefäße des 15. Jahrhunderts bevorzugen einen porzellanartig weißen Grund und in der Farbenskala der Bemalung Blau. Der Zeit um 1600 gehört die Shah Abbas Lüsterware an; die Entwicklung des 17. Jahrhunderts, die vor allem unter dem Einfluß der blauweißen chinesischen Porzellane der Ming-Periode steht, zeigt dann die langsame Dekadenz dieses Kunstzweiges, dessen Entwicklung durch nahezu ein Jahrtausend die Ausstellung der Islamischen Abteilung vorführt. Erdmann

VOM PARISER HERBSTSALON

Der Herbstsalon leidet an derselben Krankheit wie die übrigen großen Ausstellungen — mit der Ausnahme vielleicht der „Artistes français" — die schon lange jede Fähigkeit ver-

loren haben, weder Verfall noch Fortschritt zu zeigen. Es fehlt heute den Salons jede Art von Berechtigung. Noch in der Zeit des Impressionismus war ein „Salon" für den Künstler die einzige Gelegenheit, das Publikum für sein Werk zu gewinnen. Jetzt wird jede Spur von Talent von dem Kunsthandel erspäht und in Sonderausstellungen vorgeführt. Aber die Mittel, mit denen man die Krankheit zu heilen versucht, sind zweifellos verkehrt: Man öffnet die Türen immer weiter, so daß sich der Dilettant immer mehr der großen Ausstellungen bemächtigt. Der absoluten Freiheit, alles zu zeigen, sind wir jetzt satt: die besten Künstler ziehen sich zurück, und damit mehren sich die empfindlichen Lücken.

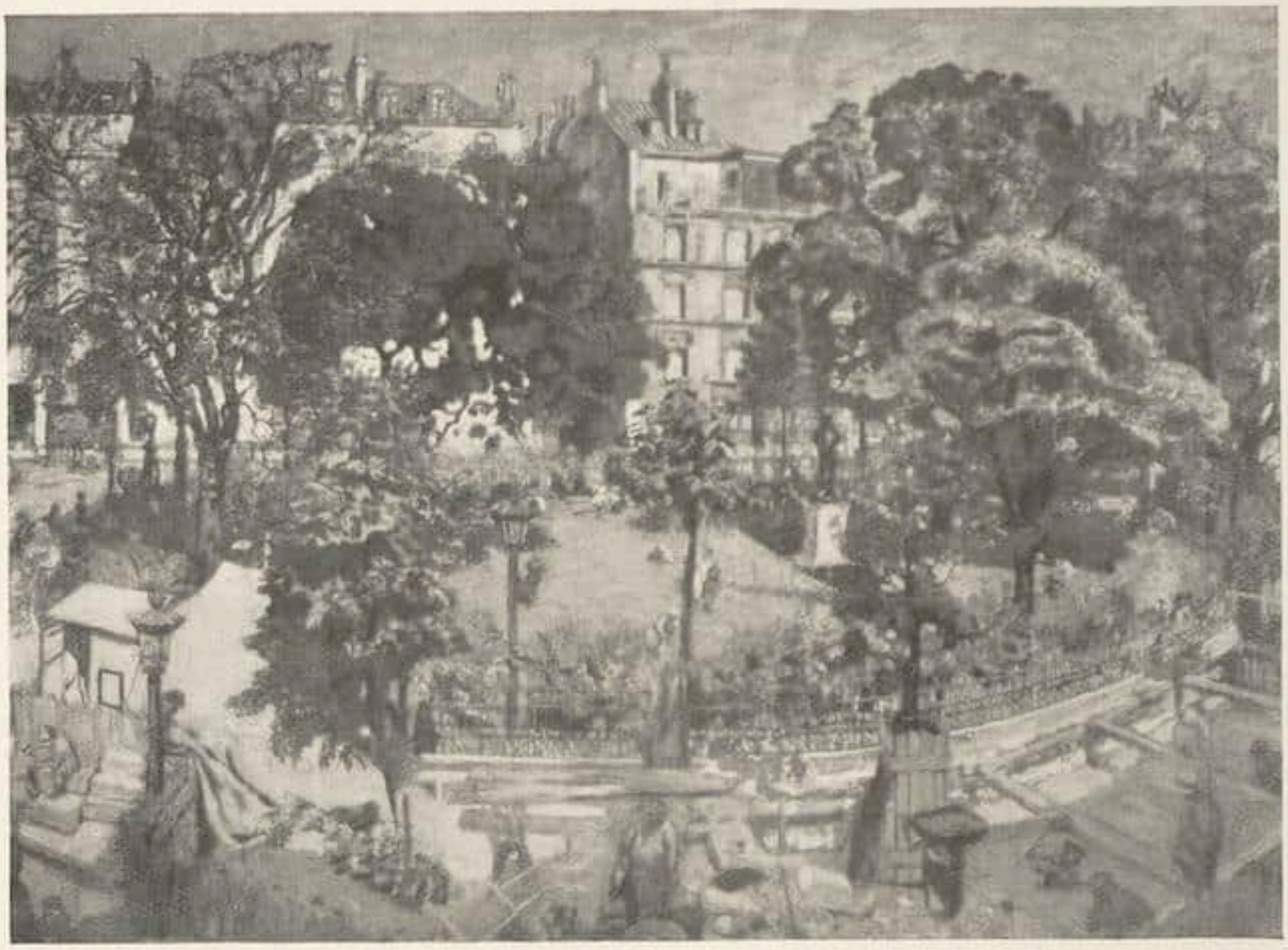
Solche Betrachtungen sind am Platze, weil für das 25. Jahr seines Daseins der Salon d'Automne eine Jubiläumsausstellung veranstaltet hat, wo jedes der Gesellschaft vor 1914 angehörende Mitglied ein Werk, und besser gesagt ein altes Werk zu zeigen, eingeladen wurde. Obwohl die Auswahl nicht durchweg glücklich war (z.B. ist Renoirs Akt uninteressant), so beweist die Tatsache als solche, welch' eine Rolle der Herbstsalon für die nachimpressionistische Zeit gespielt hat. Auf Vuillards „Square Vintimille" ist jeder Zentimeter kostbar, das Ganze in seiner scheinbaren Bescheidenheit zauberhaft. Bonnards Phantasie ist auch sehr gut vertreten. Unter den Jüngeren merkt man mit einiger Melancholie, daß so begabten Malern wie Vlaminck oder Marquet die heutige Massenproduktion nicht gerade vorteilhaft ist (nicht jeder verträgt sie wie ehemals Renoir). Vor den älteren Bildern erwärmt sich das Gefühl zusehends. Dennoch, das Juwel der Ausstellung, das allein den Besuch lohnt, ist Maillols Venus. Obwohl der Bildhauer daran seit Jahren arbeitete, stellt er sie zum erstenmal aus. Eine prachtvolle Plastik, so voll und ruhig wie ein griechisches Werk der besten Zeit, aber von etwas massigerem Bau und stark sinnlichem Akzent, der trotz der Schwere der Beine an der Überlieferung des französischen Dixhuitième festhält. Dieses so ganz ohne Übertreibung, ohne Romantik — und auch ohne Schwäche — realisierte Werk, stellt zu der großartigen Masse des Balzac von Rodin — der auf dem Podest der Treppe steht — den stärksten Kontrast dar.

Außer dem Herbstsalon verdient eine Ausstellung der neuesten Zeichnungen und Aquarellen von Dignimont in der Galerie Bernier Erwähnung. Dieser Künstler, dessen älteren Arbeiten noch etwas Illustratives anhaf-

Aristide Maillol — Venus

Jubiläumsausstellung des Pariser Herbstsalons 1928

Photo Librairie de France



Edouard Vuillard
Jubiläumsausstellung des Pariser Herbstsalons 1928

Square Vintimille
Photo Librairie de France

tete, hat große Fortschritte gemacht. Den nackten Straßenmodellen, die fast sein einziges Motiv sind, gibt seine Zeichnung, die strenger wird, ohne dabei an Sinnlichkeit zu verlieren, etwas merkwürdig Reizendes und selbst Vornehmes. P. C.

BRÜSSELER AUSSTELLUNGEN

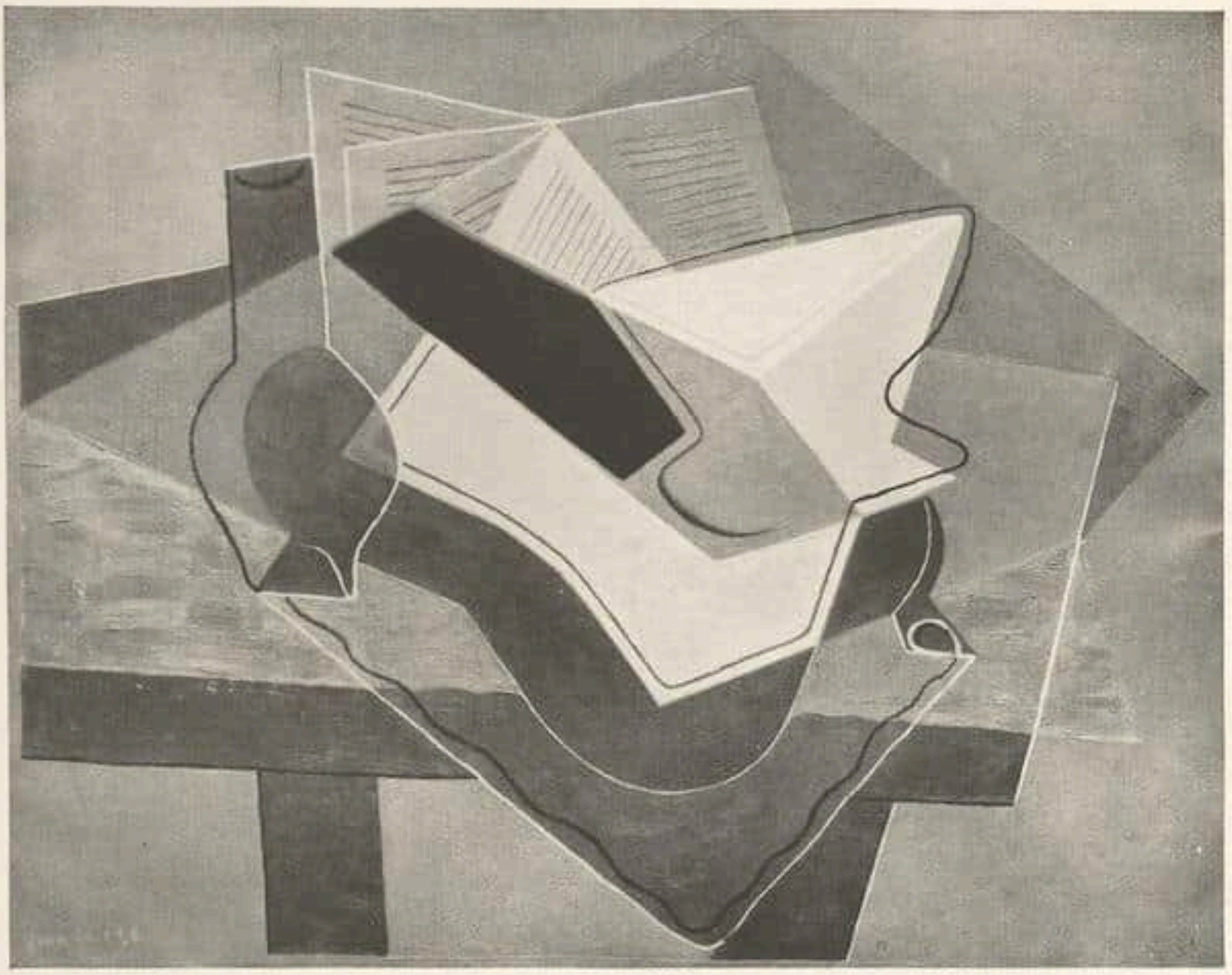
Bourdelle / Le Centaure / Jordaens

Die Ausstellung Bourdelle im „Palais des Beaux-Arts" ist wohl das vollständigste Ensemble, welches bis heute vom Werke dieses Bildhauers zu sehen war. 150 Skulpturen, ohne die vielen Malereien und Zeichnungen, sind in den stattlichen Räumen des neuen Gebäudes untergebracht.

Wenn die Retrospektive Respekt und Bewunderung erzwingt durch den Umfang der geleisteten Arbeit, so hilft sie auch alle Einflüsse erkennen, denen Bourdelle unterlag, und zwar so, daß sein Werk eine wirkliche „Anthologie" der Skulptur aller Zeiten darstellt. Bourdelle wußte, nach der individualistischen Kunst eines Rodin, den Sinn der großen dekorativen Skulptur wiederzufinden. Aber er mußte zu diesem Zweck erst bei den Griechen des 6. Jahrhunderts, dann bei den Assyrern, den Ägyptern und den „Imagiers" des Mittelalters in die Schule gehen. Nach all dem konnte er sich dem Eindruck dieser Vergangenheit nicht entziehen, und so war er nicht imstande, eine wahrhaft originale Kunst zu schaffen. Daher sein unbedeutender Einfluß trotz des enormen Wiederhalls, den seine Werke gefunden haben.

Im Grunde ist Bourdelle, trotz allem Konstruktiven, Romantiker, und mit Recht hat man in diesem Zusammenhang Delacroix und Géricault genannt. Victor Hugo hätte diese großsprecherische Kunst und diesen mythologischen Humbug geliebt. Er hätte mit Bourdelle seinen Kultus großer Männer geteilt und diesen Beethoven mit der gewaltigen Stirn und Rodin mit dem Barte eines Patriarchen geliebt. Diese Hinweise dürften genügen, um den Beifall zu erklären, den diese emphatische und expressive Kunst heute beim großen Publikum findet.

„Le Centaure" eröffnete die Saison mit Arbeiten von den fünf flämischen expressionistischen Malern, welche diese Galerie seit langen Jahren vertritt, nämlich Permeke, Gustave de



Juan Gris Stilleben mit Gitarre. 1926 (Smlg. Hermann Lange, Krefeld)
Aus dem soeben bei Klinkhardt & Biermann erschienenen Bändchen der Jungen Kunst: »Henry: Juan Gris«

Smet, Edgard Tijtgat, Floris Jespers und Fritz van den Berghe, die Anfang dieses Jahres in der Kestner-Gesellschaft in Hannover zu sehen waren.

Diese Ausstellung zeugt erneut von der Tatsache, daß es dem „Centaure" gelungen ist, einige der besten belgischen Maler von heute um sich zu gruppieren. Sie sind eigentlich einer vom anderen sehr verschieden und man könnte schwerlich von einer „Schule" sprechen. Augenscheinlich ist es eher die Identität der Qualität, als eine einheitliche Tendenz, die sie zu vereinigen erlaubte. Diesmal sandten Permeke und Tijtgat die markantesten Werke ein.

Seitdem gab es in derselben Galerie eine Ausstellung von Permeke mit ungefähr siebzig flämischen Landschaften kleineren Formats, rapide Variationen desselben Themas, mit wenigen wuchtigen Pinselstrichen gemalt, die die ganze Ausdrucksfähigkeit und den Farbenreichtum des Künstlers erkennen ließen.

Bei Gelegenheit der 250. Wiederkehr des Todestages von Jordaens organisierte das Museum von Brüssel, auf Initiative des Hauptkonservators Dr. Leo van Puyvelde hin, eine beschränkte Ausstellung von Werken des Meisters und seiner Werkstatt. Das Brüsseler Museum besitzt bekanntlich einige der besten Werke von Jordaens, in erster Linie „La Fécondité" und „Pan und Syrinx". Dieselben überragten auch das übrige Ensemble, das aus ungefähr 150 Arbeiten bestand, die teilweise den Museen von Gent, Amsterdam, Valenciennes, teilweise den Kirchen, Hospizien und Privatsammlungen entliehen waren.

Die Ausstellung macht natürlich nicht den Anspruch auf Vollständigkeit, hat aber jedenfalls das Verdienst, alle Seiten der Kunst des Meisters zu beleuchten und auch über die sinkende Kurve, hinsichtlich der Qualität, aufzuklären. Die besten Bilder datieren alle aus der ersten Hälfte seiner Laufbahn. Die meisten späten Werke sind Arbeiten von Schülern, bei denen Jordaens kaum die Hand gerührt hat. Und es war nicht das geringste Interesse dieser Ausstellung, daß sie in so eindeutiger Weise die Ungleichheit der Arbeiten des von Bestellungen überhäuften Meisters unterstrich, der manchmal nicht davor zurückschrak, ganz

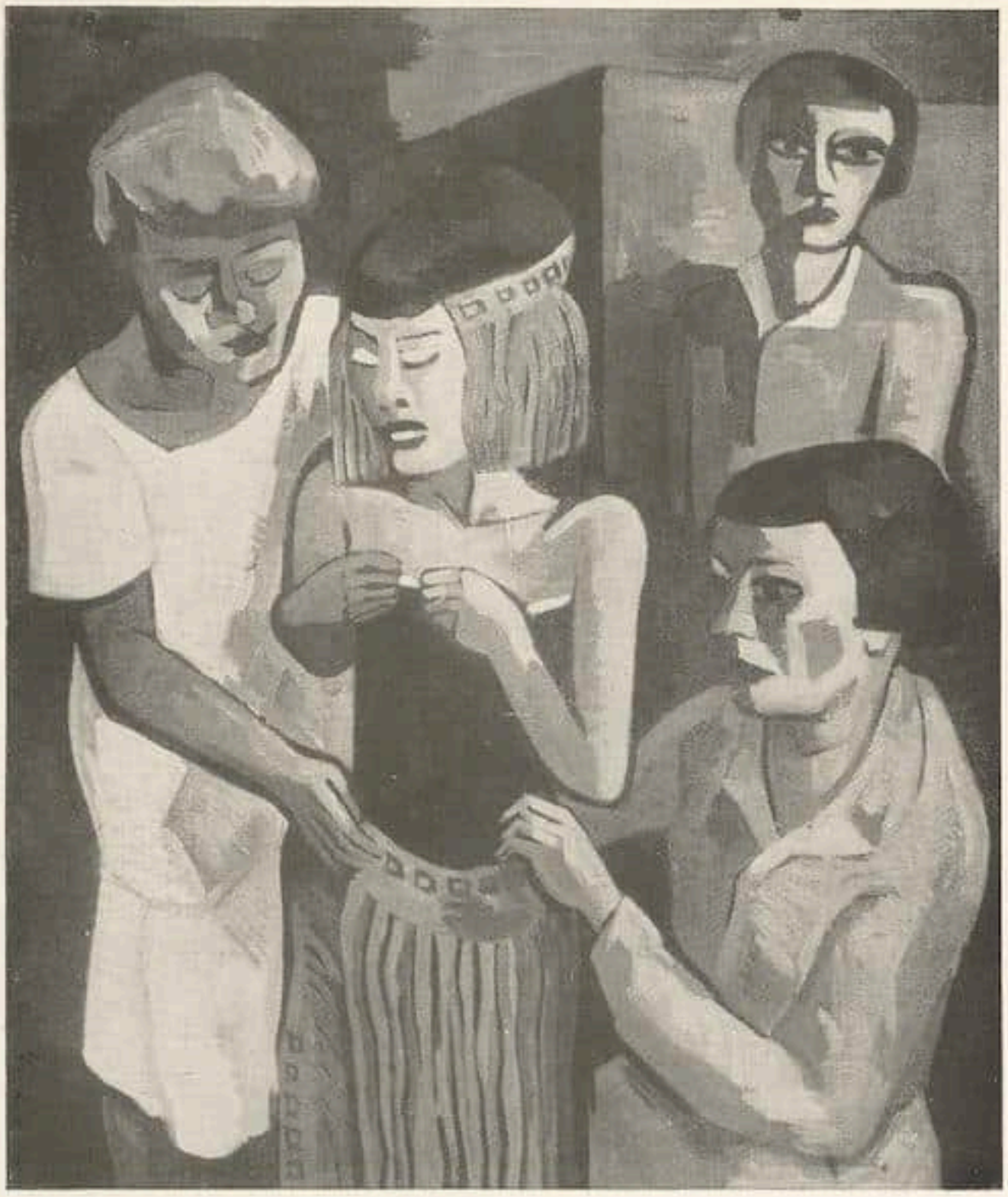
K. Schmidt-Rottluff Interieur. 1920
Aus der Schmidt-Rottluff-Ausstellung der Galerie Ferd. Möller, Berlin W 35

mindere Arbeit mit seiner Unterschrift zu decken. Georges Marlier

BERLINER AUSSTELLUNGEN

Maillol / Huf / Lautrec / Schrimpf / Hörner

Die Galerie Flechtheim gehört im Dezember Aristide Maillol. Die Ehrfurcht, mit der man einem Werk von dieser weitauswirkenden Kraft der Formgesinnung gegenübertritt, löst sich angesichts der Gestaltungen sofort wieder zur Unmittelbarkeit der Bewunderung, — so wenig hat sich die immanente Wucht, die keusche Anmut der Figuren in den feierlichen Raum geschichtlicher Bedeutsamkeit abdrängen lassen. Ihre Überzeitlichkeit, genährt aus antiken und unverkennbaren französischen Traditionen (Goujon), verleiht ihnen Gegenwart, eine geradezu aggressive etwa dem wundervollen Massiv des Fragments vom Blanqui-Monument, entzückende Gegenwart den Kleinbronzen jener von Selbstverständlichkeit und Scheu umhüllten Nacktheiten. Die Zusammenstellung zeigt Maillol im gesamten Ausmaß seines bildhauerischen Schaffens und ist ergänzt durch viele Zeichnungen, durch die Folge der Holzschnitte für die Eclogen Vergils, durch einige seiner Majolikavasen und zwei Gemälde, die Gauguins auch sonst evidente Nähe besonders verdeutlichen. Eine weitere Zugabe, die anreißerischen, aber ganz leeren Rugbyszenen und Tänzerinnenposen von Lucien Maillol, dem Sohn, empfindet man in dieser Nachbarschaft als Beleidigung. Von dem seit geraumer Zeit in Fontainebleau ansässigen und uns darum ein wenig aus dem Gesicht gekommenen Plastiker Fritz Huf, einem immer schon schätzenswerten Künst-



K. Schmidt-Rottluff Kostümprobe. 1928
Aus der Schmidt-Rottluff-Ausstellung der Galerie Ferd. Möller, Berlin W 35

ler, gibt die Galerie Matthiesen eindrucksvoll Bericht. Eine Spur offener scheint die Faktur geworden, was sich als luftige Entglättung auswirkt; wenn es bislang noch Momente der Starrheit innerhalb der rundumschmiegten Ruhe gab, so sind sie nun aufgetaut. Kleine Verlegenheiten ergeben sich allenfalls bei überlebensgroßen Formaten, ohne die Schönheiten der plastischen Inkarnation wesentlich zu beeinträchtigen. Auf dem Gebiete der pastellzart bemalten Terrakotta sind Huf besonders ansprechende und neuartige Dinge gelungen, Frauenstatuetten in moderner Kleidung, im Pyjama, im Bademantel, mit leichter, vor bloß modischen Wirkungen bewahrter Hand gebildet. In derselben Technik subtil benervte, persönlichste Frauenporträts, so das von Passion verklärte Antlitz der Duse, das aparte Köpfchen der Catherine Heßling-Renoir.

Der Verlag Bruno Cassirer zeigt im Zusammenhang mit der Herausgabe der Toulouse-Lautrec-Biographie von Jedlicka Lithographien und Zeichnungen dieses faszinierenden und durch die Verwegenheit der tanzenden Schriftzüge immer wieder erstaunlichen Zeitbeobachters. Den Hauptteil des Materials hat die Bremer Kunsthalle beigesteuert, die bekanntlich im Besitz einer der großartigsten Lautrec-Sammlungen ist.

Die Galerie Neumann-Nierendorf führt Georg Schrimpf vor, den fast letzten der noch in München gebliebenen Maler, auf die das übrige Deutschland achtet. Gerade ihm würde eine andere Schaffensatmosphäre recht bekömmlich sein, eine rauhere, erhitztere, die ihm von der friedsamen Säuberlichkeit forthülfe, von oft schon schäferseliger Blänke des Aspekts. In Schrimpfs Kunst, die immer vom Schema gefährdet war und es

heute noch ist, scheinen kräftigere und selbständigere Möglichkeiten noch zu liegen, angedeutet durch den zusammengestauten Habitus seiner Figuren. Man möchte wohl auch den seidigen Glanz seiner Bilder nicht missen, wennschon dessen Schönheit nicht selten wie mit Stille lackiert wirken kann. Ferner wird man bekannt mit einem ganz jungen Menschen aus Stuttgart, Hermann Hörner, vorerst durch Zeichnungen und Aquarelle. Unsicherheiten und Leichtfertigkeiten springen ebenso ins Auge wie die Originalität der störrischen Handschrift und die Begabung, das Liniengewirr rhythmisch zu erfassen. Gassendurchsichten, Hafenblicke, Panoramen des Dächergespinstes einer Stadt gewinnen bizarre Lebendigkeit, sättigen sich mit unheimlichen Stimmungen. Wieder ein Anfang, der aufzumerken zwingt.

Den in seinen Abbreviaturen häufig sehr gelungenen Simplizissimuszeichner Karl Arnold tischt die Moderne Galerie Wertheim auf. Schon heute sei mit Genugtuung vermerkt, daß noch vor Weihnachten hier im Warenhaus der wichtige Versuch unternommen werden wird, eine aus lauter unbekannten jungen Leuten bunt zusammengemischte Ausstellung aufzuschlagen. Wolfradt

EINE ENSOR-RETROSPEKTIVE

Im Palais des beaux-arts in Brüssel findet im Januar eine große, 200 Gemälde umfassende Ensor-Ausstellung statt, die alles aus musealem und privatem Besitz vereinigen wird, was nur irgend erreichbar ist. Außer den Gemälden werden auch eine große Zahl von Aquarellen und Zeichnungen des Meisters zu sehen sein, der persönlich die Organisation seiner „Retrospektiven" leitet. B

FRANKFURT

Der Kunstsalon M. Goldschmidt & Co., der bisher nur Gemäldeausstellungen veranstaltete, zeigt in seinen neuen, intim wirkenden Räumen im Westend (in dem, wie in Berlin, Kunst- und Antiquitätengeschäfte sich immer mehr zusammenschließen), eine Schau von Plastiken Georg Kolbes. In Frankfurt hat man sich immer für diesen Künstler interessiert. Man braucht nur an das Heine-Denkmal zu erinnern, das in den städtischen Anlagen seine Aufstellung fand. Auch in dieser neuen Schau triumphiert die Musikalität Kolbes.

Schames stellt Pastell- und Kreidezeichnungen des 50jährigen Berliner Dichters und Malers Arno Nadel aus: temperamentvolle, flotte Skizzen, meistens von Gestalten aus dem „Dybuk" der jüdischen Habima. Der Halbakt einer sitzenden Frau ist bildhaft am geschlossensten, zwei Selbstbildnisse sind von schlichter Naturhaftigkeit.

Bei Kahnweiler: Werner Drewes.

Der 28jährige studierte Architektur, war dann Schüler Feiningers, machte schließlich weite Reisen durch Europa, Nord- und Südamerika. In Gemälden, Aquarellen und Zeichnungen ist zuerst der Einfluß Feiningers vorherrschend, in der letzten Periode eigene, frische Naturbeobachtung in Porträts und Landschaften durch die Stilisierung hindurch fühlbar. S. Sch.

KÖLN

Mit prächtig illustriertem Katalog wirbt die Domgalerie für Adolf Wuester, der in Paris malt. Sie kann das tun, ohne ihr ein wenig biedermeierlich-romantisches Gesicht zu verlieren.

Wuesters Moderne bleibt maßvoll, von Geschmack, Kultur und Bescheidenheit getragen. Es fehlt ihr alles Laute und Grelle, der prädestinierte Maler von Stilleben. Wie in Paris selbstverständlich sind Pläne und Formen sorgfältig gegen einander abgewogen, die Farben auf Grau gestimmt. Alfred Salmony

★

PERSONALIA

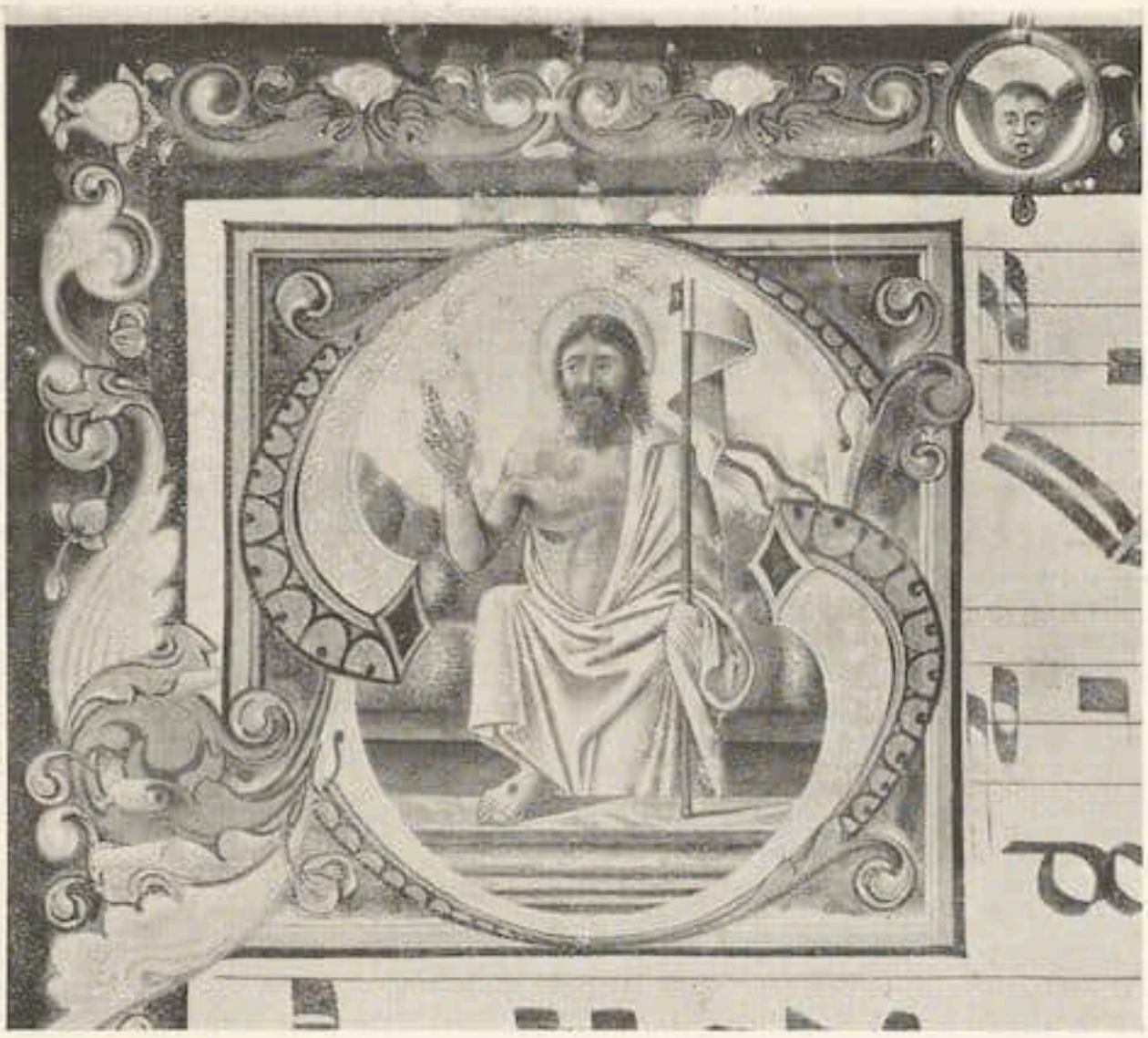
ARDUINO COLASANTI

Der Kultusminister Fedele hat bereits im Sommer seinen Posten verlassen. Der Generaldirektor Colasanti ist ihm jetzt gefolgt.

Colasantis Name ist auch außerhalb Italiens viel genannt worden. Man kann wohl sagen, er ist überhaupt der erste Leiter der italienischen Kunstverwaltung gewesen, der dauernd Fühlung mit dem Ausland gesucht und auch gefunden hat. In Berlin hat er vor einem Jahr über die jüngsten Ausgrabungen in Italien gesprochen, und seinem Einfluß ist es vor allem zu verdanken, wenn sich die italienische Regierung im verflossenen Sommer entschloß, ihre Dürer-Schätze nach Nürnberg zu senden.

Die neun Jahre, die Colasanti seinem Vaterlande an exponierter Stelle gedient hat, bezeichnen in der Verwaltung und Gestaltung des unvergleichlichen „Patrimonio Artistico" dieses Landes einen Höhepunkt.

Welche Schätze sind dem Boden der Erde entrissen worden, nicht nur in Rom, in Herculanum, in Pompeji, in Chiusi, in Cere, in Populonia, in Fiesole, in Chomaccio und in Tarquinia, sondern auch in Lybien und Albanien und in der Cyrenaika!



Ludovicus de Gracio aus Cremona, um 1489 — Miniatur des auferstehenden Christus — Kat.-Nr. 70

Aus der Ausstellung »Graphische Blätter aus dem Besitz des Kunsthistorischen Seminars der Universität Königsberg«, Städtische Kunstsammlungen Königsberg

Ein besonderes Verdienst Colasantis ist es auch gewesen, die Fortsetzung des Katalogs der sämtlichen beweglichen und unbeweglichen Denkmäler und Kunstwerke Italiens wiederaufgenommen zu haben. Es gelang ihm ferner ein besonderes Gesetz zum Schutz der Naturschönheiten durchzubringen, dessen segensreiche Wirkungen der Reisende heute überall in Italien spüren wird.

Und was ist unter seinen Auspizien trotz der äußerst beschränkten Mittel für solche Zwecke im Budget des Kultusministeriums nicht alles für die Erhaltung der Denkmäler geschehen! In Rom wurde unter der umsichtigen Leitung von Antonio Munoz der Tempel der fortuna virilis, die Kirchen von S. Giorgio in Velabro und S. S. Quattro Coronati in glänzender Weise wieder hergestellt. Die Brera in Mailand, die Akademie in Bologna, das Museo Archeologico, das Kloster von S. Marco, die Galerie der Uffizien in Florenz, um nur die wichtigsten Sammlungen zu nennen, wurden völlig neu geordnet; in Venedig wurde das Museum der Cà d' Oro und das Museum der orientalischen Kunstwerke eröffnet.

Wer sich im letzten Jahrzehnt bei den Museumsleitern Italiens um irgendeine Auskunft oder Hilfeleistung bemühte, wird niemals ohne Antwort geblieben sein. Auch in diesem Sinne hat Colasanti mit Wort und Beispiel erfolgreich gewirkt und in nicht geringer Weise zu einer internationalen Verständigung auf dem Gebiet der Kultur und Geisteswissenschaften beigetragen. Alle diese Aufgaben führte Colasanti aus, ohne daß er von den unendlichen schweren Mühen seines Amtes sonderlich bedrückt zu sein schien; aber man darf wohl sagen, daß der ausgezeichnete und auch unter den deutschen Gelehrten hochgeschätzte Archäologe Roberto Paribeni, bis dahin Direktor des Thermenmuseums, heute Generaldirektor der Antichità e Belle Arti, eine schwere Erbschaft angetreten hat. E. St.

Auf seinem Landsitz Eddelsen, in der Nähe von Hamburg, ist am 1. Dezember im Alter von 72 Jahren Graf Leopold von Kalckreuth, der erste Präsident des Deutschen Künstlerbundes und eine der kraftvollsten Erscheinungen der Generation um Lichtwark gestorben. Er war der Sohn eines Landschaftsmalers und kam früh nach Weimar und von dort nach Karlsruhe. Etwa um 1900 war er Direktor der Stuttgarter Akademie, bis ihn Licht-

wark nach Hamburg zog und ihm hier mannigfache Aufträge sowohl auf dem Gebiet des Porträts wie der Landschaft zuteilwerden ließ. Da anzunehmen ist, daß irgendwo an berufener Stelle demnächst eine groß aufgezogene Gedächtnisausstellung zu Ehren des Verstorbenen stattfinden dürfte — eine kleine Ausstellung aus dem Besitz der Nationalgalerie und einiger Privatsammlungen hat vorbereitend Justi soeben im Kronprinzenpalais eröffnet — scheint es zweckmäßig, das abschließende Wort über das Wesen und die Bedeutsamkeit dieser Kunst — speziell für unsere Generation — zu vertagen. n

Prof. Tiersch, der langjährige Leiter der Halleschen Kunstgewerbeschule und einer der fortschrittlichsten Innenarchitekten der Gegenwart, der einem Ruf der Technischen Hochschule Hannover für den Lehrstuhl für Innenarchitektur gefolgt war, starb in Hannover, bevor er dort seine neue Tätigkeit begonnen hatte.

Das Preußische Kultusministerium hat der Graphikerin Anna Simons in Düsseldorf, die im vorigen Jahre einen Lehrauftrag für Schriftkunst an der Düsseldorfer Kunst-Akademie erhielt, die Amtsbezeichnung „Professor" verliehen. Anna Simons hat sich zwei Jahrzehnte hindurch um die Wiederbelebung und Ausgestaltung der Schriftkunst besonders verdient gemacht und ist auch durch ihre Mitarbeit an der Bremer Presse bekannt geworden.

Hans Collaert — Aus Bullarum Inaurium

Aus dem Lagerkatalog XIV der Firma H. Gilhofer & H. Ranschburg, A.-G., Luzern

SAMMLER UND MARKT

VOM AMERIKANISCHEN MARKT

Seitdem die „großen" Händler von ihren europäischen Einkaufsreisen zurückgekehrt sind, hat man von einer ganzen Reihe von bedeutenden Verkäufen gehört, und es scheint, als wolle diese Saison, namentlich seit der für das finanzielle Leben des Landes wichtigen Wahlentscheidung zu Beginn des November, sehr günstig werden. Von hervorragenden Werken, die um hohe Summen verkauft worden sind, seien hier angeführt die drei kleinen Duccios, die ich hier seinerzeit mit einem vierten zusammen veröffentlicht habe[1] und von denen zwei Mr. Rockefeller jun., den dritten Mr. Mackay um, wie es heißt, 400000 $ pro Stück von Duveens erworben haben. Diese enorme Summe wird nur überboten durch die halbe Million, die ein amerikanischer Sammler (das Gerücht sagt, der Finanzminister Mellon) für Reynolds reizvolles, ganzfiguriges Bildnis der Miß Betty Compton aus dem Besitz des Lord Chesham an Knoedlers bezahlt hat. Diese Summe schlägt selbst Lawrences „Pinkie" und nur der „Knabe in Blau" von Gainsborough ist teurer gewesen. Diese fabelhaften Summen aber beweisen wieder, wie beliebt die englische Bildnisschule des 18. Jahrhunderts hierzulande ist, und daß gegen sie selbst die großen Weltmeister kaum aufkommen können. Für Lawrences Bildnis des bekannten englischen Diplomaten Lord Castlereagh zahlte Jacques Seligman seinerzeit ca. 22000 $ in London. Das schöne Werk ist nun herübergekommen und wird wohl bald einen Liebhaber um einen entsprechend höheren Preis finden. Knoedlers, die sich auf der Holford-Auktion die zwei Rembrandts gesichert hatten, haben dieselben jetzt herübergebracht und bereits verkauft. Die Namen der Käufer sind bisher noch nicht bekannt geworden. Die zwei Gemälde brachten zusammen fast eine halbe Million auf jener Auktion: „Der Mann mit der Torah" 245000 $; und „Der junge Mann mit dem gespaltenen Kinn" 220000 $. Dieselbe Firma kaufte auf der Holford-Auktion das lebensgroße Porträt des Gian Carlo dei Medici von Susterman um den hohen Preis von 65000 $. Auch dieses Werk ist bereits verkauft. Von Kleinbergers wurde jüngst der Verkauf der großen bekannten Allegorie des Vermeer van Delft aus dem ehemaligen Besitz des Dr. Bredius an den Großsammler Colonel Michael Friedsam gemeldet.

[1] Cicerone 1928, Heft 10.

Die Tätigkeit der New Yorker Auktionshäuser hat auch wieder begonnen, ohne daß bisher etwas von besonderer Bedeutung auf den Markt gekommen wäre. Jedoch stehen einige Versteigerungen von hohem Werte unmittelbar bevor. Auf den bisher abgehaltenen fanden besonders frühamerikanische Kunstmöbel gute Abnahme zu hohen Preisen.

In den American Art Galleries fand am 7. und 8. November die Versteigerung der umfassenden Sammlung des Bischofs Török — Handzeichnungen alter und moderner Meister — statt, in der sich eine Anzahl recht wertvoller Blätter befand. Dr. Leporini, Kustos der Albertina, hatte den trefflich ausgestatteten Katalog verfaßt und die Zuschreibungen begründet. Das Hauptstück der Sammlung war eine lebendig feurige Pferdestudie von Tizian zur Schlacht von Cadore aus der Sammlung W. König, die von Dr. L. Fröhlich-Bum im Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlung 1927 veröffentlicht worden ist. (Siehe Abb.) Unter anderen mit Blättern vertretenen Meistern seien angeführt Dürer und Rembrandt. Unter den modernen Meistern fanden sich deutsche von Joseph Koch, Genelli, Schnorr von Carolsfeld bis zu Corinth und Kokoschka. Eine Reihe der Blätter stammte aus der Albertina.

Von ungewöhnlicher Bedeutung ist die in Kürze in den American Art Galleries zur Versteigerung gelangende Waffen- und Rüstungssammlung aus verschiedenem Besitz, so aus dem Dresdner Johannaeum, dem Schloß des Fürsten Radziwill und anderen Schlössern. Der von Kennern vorzüglich bearbeitete und mit 46 Tafeln versehene Katalog, der u. a. auch die Signaturen von 75 Waffenschmieden in einer Liste bringt, führt als wichtigste Stücke die folgenden an:

Nr. 201: Portugiesische Sturmhaube, graviert und vergoldet, vom Jahr 1575, ehemals in der Rüstkammer der portugiesischen Könige; vielleicht ein Unicum;

Nr. 270: Italienische Sturmhaube aus der Mitte des 14. Jahrhunderts aus der Rüstkammer eines Schlosses auf einer Insel im östlichen Mittelmeer, die im 15. Jahrhundert von den Türken erobert worden war. Eines der seltensten Stücke und Clou der Sammlung. Helme dieser Art finden sich auf italienischen Gemälden des Trecento (siehe Abb.);

Nr. 289: Sächsisches Schwert, reich dekoriert, aus dem Jahre 1580, ehemals dem Kurfürsten Christian I. gehörig; von Experten als Arbeit

des Waffenschmiedes Philips IV. von Spanien anerkannt. Aus dem Dresdner Johanneum:
Nr. 299: Deutsche Turnierrüstung aus dem Jahre 1575. Der Brustschild trägt die Marke des Augsburger Waffenschmiedes Anton Peffenhauser. Aus der Rüstkammer des Fürsten Radziwill;
Nr. 301: Deutsche gotische Rüstung, spätes 15. Jahrhundert, für Portugal gearbeitet und aus der kgl. Rüstkammer in Lissabon stammend.
Da hierzulande für erstklassige alte Waffen das höchste Interesse besteht und selten, wenn überhaupt je, eine derartige Sammlung zu öffentlicher Versteigerung gelangt ist, darf mit einem großen Erfolg derselben gerechnet werden.
Sonst stehen noch bevor an Auktionen in den American Art Galleries u. a. eine solche von Erstausgaben aus dem Besitz der Mrs. Ford Madox Hueffer, die u. a. eine Rarissima enthaltende Edgar A. Poe-Sammlung auf den Markt bringen wird; und eine, die die pompösen Dekorationen eines typischen New Yorker Millionärheims vor einer Reihe von Jahren vorführen wird: einen großartigen italienischen Salon mit Barocksäulen, gewaltigem Kamin aus Veroneser Marmor usw.; vlämische Tapisserien, Schnitzereien, dekorative Gemälde, Statuetten, eine dem Pietro Tacca zugeschriebene Büste, den Lucius Verus darstellend u. a. m. F

ZUR VERSTEIGERUNG DER ALT-WIENER PORZELLANSAMMLUNG K. MAYER

Seit Jahren war auf dem Wiener Auktionsmarkt kein solcher Erfolg zu verzeichnen, wie ihn die Versteigerung der Porzellansammlung K. Mayer (bei Glückselig vom 12. bis 22. November) mit sich brachte. In diesen Tagen zeigte sich wieder einmal so recht die dominierende Rolle Wiens im Kunsthandel der Nachfolgestaaten und ihre Auswirkung auf dem internationalen Kunsthandel. Sammler aus aller Herren Länder (unter den Käufern fanden sich Amerikaner, Franzosen, Ungarn, Tschechoslowaken, Jugoslaven) und Museen trieben die Preise um die Wette in die Höhe, während die Händler, wo sie nicht in fremdem Auftrag kauften, sich meist im Hintergrund hielten.
So wurde das Probestück Chr. K. Hungers, die Spülkumme (Nr. 1), welche ebenso wie der für 30000 Schilling (10000 S. Rufpreis) verkaufte Dreikaiserhumpen (Nr. 2) vom Bundesdenkmalamt mit dem Ausfuhrverbot belegt worden war, vom österreichischen Museum für Kunst und Industrie für 32000 S. (Rufpreis 6000 S.) ersteigert. Das nämliche Museum erwarb auch Nr. 310, die Jägerin mit Flinte (zu 4400 S.).
Die meisten Käufe wurden vom Museum der Stadt Wien getätigt, das etwa 40 Nummern aufkaufte, zur Hälfte Figurales, zum anderen Teil Geräte aller Art (meist Gefäße): unter anderem die schöne frühe Wöchnerinnenschale (Nr. 35), Ruf 1200 S., zu 4400 S. und ein „Dejeuner" mit Wiener Ansichten (Nr. 273), Blaumarke, Jahresstempel 801, Ruf 8000 S., zu 12000 S.
Zahlreiche Stücke, so Nr. 5, der Ollientopf (Ruf 2000 S.), Kaufpreis 4900 S., mehrere Teekannen und zwei Dosen (Nr. 487, um 4200 S., Ruf 1500 S.) wandern nach Hamburg.
Das Berliner Schloßmuseum begnügte sich angesichts der hohen Preise mit der Erwerbung einiger kleinerer figuraler Arbeiten (Nr. 311, 314), während andere reichsdeutsche Museen (Dresden, Elberfeld usw.) den Kampf aufgaben.
Die schönsten figuralen Plastiken gingen in den Besitz von Sammlern meist Wiener Herkunft über. Ein Beweis, daß es in Wien noch immer mehr kaufkräftige Leute gibt, als man nach der allgemeinen Wirtschaftslage vermuten sollte. So ersteigerte ein Wiener Sammler eine Gruppe (Nr. 294), Pierrot und Pierrette mit Kind darstellend (Ruf 4000 S.), um 12000 S., ein anderer die Dame mit Maske (Nr. 301), Ruf 5000 S., um 17000 S.; während ein Pariser Sammler für das Affenkonzert (Nr 346 bis 353), Ruf 4000 S., um 10500 S. bezahlte.
Das Gesamtergebnis betrug über 800000 S. (in der alten Kronenwährung mehr als 8 Milliarden). P.-N.

★

BILDNISAUSSTELLUNG IN DER GALERIE EHRHARDT, BERLIN

Porträtausstellungen führen zu aufschlußreichen Erkenntnissen von Menschen und Zeiten. Nicht zufällig ist das Interesse an der menschlichen Gestalt und Physiognomie. Das Bildnis entschleiert die Verschiedenheit der Charaktere, die Individualität. Bildnisse sind darum von jeher bevorzugte Sammelobjekte gewesen. In Amerika werden Bildnisse sogar vorzugsweise gesammelt. Es war daher ein guter Gedanke der Galerie Ehrhardt, Bildnisse, wenn auch nicht unter einem einheitlichen Gesichtspunkt, auszustellen. Die Ausstellung umfaßt Einzel- und Gruppenporträts aus Italien, den Niederlanden und England vom 16. bis 18. Jahrhundert, wie sie sich gerade im Besitz der Kunsthandlung zusammengefunden haben. Die venezianische Bildniskunst

Tizian Pferdestudie zur Schlacht von Cadore. Kreidezeichnung
Aus der Sammlung W. König / Versteigerung der Handzeichnungs-Sammlung des Bischofs Török am 8. November 1928 durch American Art Galleries, New York

Tintorettos und Bartolommeo Venetos hat hier mit charakteristischen Werken ebenso ihren Platz wie die niederländische Malerei, die Porträts des Rubens, Sustermans und des als Bildnismaler wenig hervorgetretenen Jan Steen aufzuweisen hat. Das hier ausgestellte Selbstbildnis Jan Steens stammt aus der Sammlung Liphart in Rathshof bei Dorpat und wird bereits von Smith erwähnt (Hofstede, Kritisches Verzeichnis, Band I, Nr. 861).
Die englische Bildniskunst des 18. Jahrhunderts fällt durch besonders gute Beispiele auf. Es sind sowohl repräsentative Bildnisse, die noch unter dem Eindruck der Kunst des van Dyck entstanden sind, vertreten, wie die bürgerlichen Bildnisse der Spätzeit, Werke der Beechey, Gainsborough, Lawrence ebenso wie des John Opie, Ramsay, Stuart unnd Wilkie. Einige Abbildungen aus dieser Ausstellung tragen wir im nächsten Heft nach. S

DIE SAMMLUNG JULIUS MODEL

die vor Jahren noch von Jaro Springer katalogisiert und in einer prachtvollen Publikation beschrieben und reproduziert worden ist, wird im Mai bei Boerner in Leipzig versteigert. Die Sammlung Model ist eine der bedeutendsten auf dem Gebiet der französischen Farbstiche des 18. Jahrhunderts. n

VOM VEREIN BERLINER KÜNSTLER

Durch Verkauf seines Hauses in der Bellevuestraße an die Firma A. Wertheim ist der Verein Berliner Künstler, der heute rund achtzig Jahre besteht und dem u.a. auch Menzel angehörte, in den Besitz eines beträchtlichen Kapitals gekommen, dessen Zinsen in erster Linie für praktische kulturelle Arbeit verwandt werden sollen. Direktor des Vereins wird ab Januar 1929 Karl Nierendorf, der Mitinhaber der Galerie Neumann-Nierendorf, von

Sturmhaube Italienische Arbeit aus der Mitte des 14. Jahrhunderts
Versteigerung von Waffen und Rüstungen des 15.—17. Jahrhunderts durch American Art Galleries, New York

dessen organisatorischer Arbeit man sich Vorbildliches versprechen darf. Wenn es Nierendorf gelingt, das alte Stammhaus des Vereins, das vorerst der Spitzhacke noch nicht zum Opfer fällt, zu einem neuen Mittelpunkt künstlerischen Lebens in Berlin zu machen und dem Verein selbst neues Blut zuzuführen, dann wird dieses Haus sehr bald ein wichtiges Kulturzentrum von Berlin werden. Als erste sehr originelle Idee hat Nierendorf noch für die Weihnachtsmesse eine sogenannte Zeitlupen-Auktion eingeführt, bei der der Sammler und Kunstfreund von sich aus Angebote machen kann, die bekanntgegeben und innerhalb einer bestimmten Frist überboten werden können. Man darf auf den Erfolg gespannt sein. n

BERLIN

Dr. Vitale Bloch, bisher Mitarbeiter der Galerie Fritz Rothmann in Berlin und Leiter des holländischen Zweiggeschäftes dieser Firma, eröffnet in Kürze in Berlin ein eigenes Geschäft, das sich mit holländischen und frühen italienischen Bildern befassen wird. r

ANSCHRIFT FÜR DIE SCHRIFTLEITUNG:

Professor DR. GEORG BIERMANN, Charlottenburg 9, Bayernallee 19. Fernsprecher: Westend 4501

REDAKTIONELLE VERTRETUNGEN:

BERLIN: Für neue Kunst: Dr. Willi Wolfradt, Berlin-Halensee, Kurfürstendamm 91 II. Fernsprecher Pfalzburg 4508
MÜNCHEN: Für alte Kunst und den Kunstmarkt: Dr. Hubert Wilm, München, Leopoldstraße 14a. Fernspr. 54078. Für neue Kunst: Dr. Franz Roh, München, Helmtrudenstr. 9 III. Fernspr. 560451
DRESDEN: Dr. Will Grohmann, Dresden-Blasewitz, Rogerstraße 56. Fernsprecher 54558
FRANKFURT a. M.: Dr. Sascha Schwabacher, Frankfurt a. M., Mendelsohnstraße 55 II
WIEN: Dr. St. Poglayen-Neuwall, Wien, Formanekgasse 40
ZÜRICH: Dr. S. Giedion, Zürich 7, Doldertal 7
ANTWERPEN: Georges Marlier, Antwerpen, 54 Lange Altaarstraat
DEN HAAG: Dr. F. M. Huebner, Den Haag, van Imhoffstraat 30
LONDON: M. Neven—du Mont, London SW 7, 8, Wetherby Place
PARIS: Pierre du Colombier, Paris VIIe, 17 Avenue de Breteuil
ROM: Dr. Ludwig Schudt, Roma, Via Gregoriana 28
MADRID: Alfred Demiani, Madrid, Almagro 12
PRAG: Dr. Oskar Schürer, Prag III, Kampa 4
NEW YORK: Dr. Frank E. Washburn Freund, New York City, 11 East 54th Street
MOSKAU: Paul Ettinger, Moskau, 10 Nowaja Basmannaja Qu 92
KAPSTADT: Dr. Fritz Bodmer, Lecturer at the University of Cape Town, Südafrika
CALCUTTA: Dr. Stella Kramrisch, Calcutta, Universität
TOKYO: Dr. C. v. Weegmann, Tokyo, Fuka yoyogi sanya 101

VERTRETER FÜR SONDERGEBIETE:

ARCHITEKTUR: Dr. S. Giedion, Zürich 7, Doldertal 7
RECHTSFRAGEN: Justizrat Dr. Szkolny, Berlin SW, Charlottenstraße 17
OSTASIEN: Dr. Karl With, Köln a. Rh., Oberländerwall 2. Fernsprecher Ulrich 2660
ANTIQUARIAT: Dr. Fritz Homeyer, Berlin W9, Linkstraße 55/54

GENERALVERTRETER DER WERBEABTEILUNG DES CICERONE:

GROSS-BERLIN UND POTSDAM: Joh. de Neve, Berlin-Friedrichshagen, Kastanien-Allee 10, Fernsprecher: Amt Friedrichshagen 28
PARIS: Mad. R. Martineau, Paris VIIIe, 29 rue de Moscou
ÖSTERREICH: Neue Galerie Otto Nirenstein, Wien I, Grünangergasse 1. Fernsprecher 70148
UNGARN: Béla Somló, Budapest IV, Parisi ucca 1. Szam

Verlag KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig, Liebigstraße 6. Fernsprecher 15467
Postscheckkonto Leipzig 2207. Bankkonten: Girozentrale Sachsen, Zweigstelle Leipzig, Roßplatz 7. Auslands-Zahlungen: Kreditanstalt der Deutschen, Prag; Banca Commerciale Italiana, Mailand

ERSCHEINUNGSTERMIN	REDAKTIONSSCHLUSS
Heft 1 1929 ..... 9. Januar	Heft 1 1929 ..... 31. Dezember

Man bezieht den Cicerone durch die Post, durch den Buchhandel oder durch den Verlag direkt / Bezugspreis vierteljährl. (für 6 Hefte) M. 9.—, Einzelheft M. 1.75

AN UNSERE LESER UND INSERENTEN

DER CICERONE vermittelt den Austausch am internationalen Markt. Jeder Inserent erreicht durch unsere Zeitschrift ein kaufkräftiges, an höchste Qualität gewöhntes Publikum, auch jenseits der nur kunstinteressierten Kreise

Wer die Sache unserer Zeitschrift fördern will, vergesse nie, bei Anfragen und Bestellungen ausdrücklich auf den CICERONE Bezug zu nehmen

Gerade im internationalen Verkehr des Marktes ist solche Bezugnahme auf den Cicerone besonders wichtig

Nach
Spanien
und dem
Mittelmeer
auch in der 3. Klasse

mit regelmäßigen Passagier-dampfern des
deutschen Afrika-Dienstes
Nähere Auskunft durch:
Woermann-Linie
Deutsche Ost-Afrika-Linie
Hamburg, Afrikahaus.
Gr. Reichen 3, Tr. 28

die Vertretungen sowie die sonstigen Reisebüros.
Fahrpreise für die 15tägige See-Reise
Hamburg-Genua oder Genua-Hamburg
von Mk. 228.— an
Illustrierte Prospekte kostenlos.

Hamburg-Amerika Linie
HAMBURG

Überseereisen nach allen Häfen der Welt

Vergnügungs- und Erholungsreisen zur See, Weltreisen, Fjord- u. Polarfahrten, Mittelmeer- u. Orientfahrten, Westindien-Reisen, Verkauf von Eisenbahnfahrkarten / Fahrscheinhefte / Schlafwagenplätze / Platzkarten / Gepäckversicherung / Geldwechsel / Fern-, Rund- und Reklameflüge / Nordseefahrten der Hapag-Seebäderdienst G. m. b. H.

Auskünfte und Prospekte kostenlos durch die Reisebüros und Vertretungen an allen großen Plätzen

A. S. DREY

MÜNCHEN
MAXIMILIANSPLATZ 7

NEW YORK
680, FIFTH AVENUE

ALTE GEMÄLDE UND ANTIQUITÄTEN

Buchdruckerei Julius Klinkhardt, Leipzig.

Heidelberg

DER

CICERONE

HALBMONATSSCHRIFT FÜR KÜNSTLER
KUNSTFREUNDE UND SAMMLER

SONDERHEFT
„KUNSTLITERATUR“ DEZEMBER 1928

KLINKHARDT UND BIERMANN
VERLAG × LEIPZIG × BERLIN

INHALTSVERZEICHNIS

SONDERHEFT KUNSTLITERATUR

HERAUSGEBER: PROF. DR. GEORG BIERMANN

ANTIKE — Seite

Georg Steindorff. Die Kunst der Ägypter. (Walther Wolf.) 1
Walter Wreszinski. Atlas zur Altägyptischen Kulturgeschichte. (W. Schubart.) 1
Gerhart Rodenwaldt. Die Kunst der Antike. (F. Ölmann.) 2
Wilhelm Worringer. Ägyptische Kunst. (Walther Wolf.) 2

FRÜHGERMANISCHE UND ALTCHRISTLICHE KUNST

Friedrich Behn. Altgermanische Kunst. (Erich Wiese.) 4
Wilhelm Neuß. Die Kunst der alten Christen. (Sascha Schwabacher.) 4
Paul Styger. Die Altchristliche Grabeskunst. (H. Beenken.) 5

DIE KUNST DES MITTELALTERS UND DER RENAISSANCE

Hans Wegener. Beschreibendes Verzeichnis der Miniaturen und des Initialschmuckes in den deutschen Handschriften. (J. Kirchner.) 5
Eric G. Millar. English illuminated Manuscripts from the Xth to the XIIIth century. (M. Bernath.) 6
Heinz Zirnbauer. Ulrich Schreier. (Ludwig Kaemmerer.) 7
National-Bibliothek in Wien. Handschrift 2597. (F. Winkler.) 8
Karl Löffler. Schwäbische Buch-Malerei in Romanischer Zeit. (Joachim Kirchner.) 9
Uvo Hoelscher. Die Kaiserpfalz in Goslar. (Alexander Dorner.) 9
Richard Wiebel. Das Schottentor. (Beenken.) 10
Richard Krautheimer. Mittelalterliche Synagogen. (Sascha Schwabacher). 11
N. Irsch. Die Trierer Abteikirche St. Matthias und die Trierisch-Lothringische Bautengruppe. (O. Schürer.) 12
Kurt Gerstenberg. Hans Multscher. (M. J. Friedländer.) 12
Margarete Hausenberg. Matthias Grünewald im Wandel der deutschen Kunstanschauung. (Hugo Kehrer.) 13

Literatur zur Plastik

Ernst Buschor und R. Hamann. Die Skulpturen des Zeus-Tempels. (Erich Wiese.) 13
Georg Swarzenski. Nicolo Pisano. Meister der Plastik. (Erich Wiese.) 13
Georg Lill. Deutsche Plastik. (Erich Wiese.) 13
Willi Burger. Altdeutsche Holzplastik. (Erich Wiese.) 13
Hans Jantzen. Deutsche Bildhauer des 13. Jahrhunderts. (Erich Wiese.) 13
Hermann Beenken. Bildhauer des 14. Jahrhunderts am Rhein und in Schwaben. (Erich Wiese.) 13
Julius Baum. Die Sammlung Hubert Wilm in München. (Erich Wiese.) 14
Julius Baum. Niederschwäbische Plastik des ausgehenden Mittelalters. (Erich Wiese.) 14
Hubert Wilm. Gotische Charakterköpfe. (Erich Wiese.) 14
Raimond van Marle. The development of the Italian schools of Painting. (W. Suida) 16
Anny E. Popp. Leonardo da Vinci. (W. Suida.) 17
Edmund Hildebrandt. Leonardo da Vinci. (W. Suida.) 17
Emil Schaeffer. Raffaels Sixtinische Madonna als Erlebnis der Nachwelt. (M. Stübel.) 18
Adolfo Venturi. Studi dal Vero. (W. Suida.) 18
Ernst Benkard. Caravaggio-Studien. (Alfred Scharf) 19
G. K. Loukomski. Les villas des Doges de Venise. (S. Schwabacher.) 20
Oskar Pollak. Die Kunsttätigkeit unter Urban VIII. (Ludwig Schudt.) 20
Giulio Lorenzetti. Venezia e il Suo Estuario. (L. Brosch) 21
Robert DAVIDSOHN. Die Frühzeit der Florentiner Kultur. (Georg Gronau) 21
Albrecht Haupt. Geschichte der Renaissance in Spanien und Portugal. (A. L. Mayer.) 22
B. T. Batsford. Spanish Art. (Hugo Kehrer.) 23
Marcel Aubert, Louis Re'an, Louis Hautecoeur. La Bourgogne. (Georg Biermann.) 23
Max Eisler. Der alte Rembrandt. (Alfred Scharf.) 24

ALTES KUNSTGEWERBE

Carl Johan Lamm. Das Glas von Samarra. (Robert Schmidt.) 24
Johs. Warncke. Die Edelschmiedekunst in Lübeck und ihre Meister. (Max Sauerlandt.) 26
Marc Rosenberg. Der Goldschmiede Merkzeichen. (E. W. Braun.) 26
W. B. Honey. Old English Porcelain. (Max Sauerlandt.) 27
Adolf Feulner. Kunstgeschichte des Möbels seit dem Altertum. (K. Hüseler.) 28

Seite

Friedrich Tischer. Böhmisches Zinn und seine Marken. (K. Hüseler.) 29

Johannes Gahlnbäck. Russisches Zinn. (K. Hüseler.) 30

Hermann Gretsch. Die Fayence-Fabrik in Crailsheim. (O. Riesebieter) 30

Gustav E Pazaurek F. Gondelach. Der bedeutenste deutsche Glasschneider und seine Rivalen. (M. Sauerland) 31

Otto Höver. Das Eisenwerk. (Hermann Gundersheimer.) 32

ALTE GRAPHIK UND HANDZEICHNUNGEN

Oskar Hagen. Hans Baldungs Rosenkranz, Seelengärtlein, Zehn Gebote, Zwölf Apostel. (Hildegard Zimmermann) 33

Vernon Blake. The art and craft of Drawing. (Rom Landau.) 33

Karl Lohmeyer. Schönborn-Schlösser. (Georg Biermann.) 34

Douglas Percy Bliss. A. History of Wood-Engraving. (Anton Reichel.) 34

Paul Horn. Düsseldorfer Graphik in alter und neuer Zeit. (Eberlein.) 35

Delsenbachs Nürnbergische Ansichten. Herausgeber J. Bier. (Franz Roh.) 36

Edmund Schilling. Altdeutsche Handzeichnungen aus der Sammlung Johann Friedrich Lahmann zu Dresden. (Sascha Schwabacher.) 36

Handzeichnungen E. T. A. Hoffmanns in Faksimilelichtdrucken. Herausgeber H. v. Müller. (Hans Huth.) 37

NEUNZEHNTES JAHRHUNDERT

Johannes Sievers. Das Palais des Prinzen Karl von Preußen. (Scharf.) 38

Karl Scheffler. Die Europäische Kunst im 19. Jahrhundert. (Paul F. Schmidt.) 38

Eduard Fuchs. Der Maler Daumier. (Roh.) 39

Arnold Federmann. Johann Heinrich Füssli. (Paul F. Schmidt.) 39

Ernst Haider. Karl Haider. (Roh.) 40

Lug-Benoist. La sculpture romantique. (E. Waldmann.) 41

E. Waldmann. Realismus und Impressionismus. (Franz Roh.) 41

SAMMLUNGEN

Robert Eigenberger. Die Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste in Wien. (Poglayen-Neuwall.) 42

Die Staatliche Gemälde-Galerie zu Dresden. (Alfred Scharf.) 42

DIE KUNST DES OSTENS

Hayford Peirce and Royalt Tyler. Byzantine art. Simon Harcoudt-Smith. Babylonian art. Gregory Borovka. Scythian art. (Max Sauerlandt.) 43

Seite

Ars asiatica T. XI. (Ludwig Bachhofer.) 43

Ars asiatica T. XII. (Ludwig Bachhofer.) 44

Japanisches Gespensterbuch. (Ernst Scheyer.) 45

Otto Fischer. Die Kunst Indiens, Chinas und Japans. (Alfred Scharf.) 46

KUNST DER NATURVÖLKER

Mantis. Der künstlerische Lebenslauf der Völker. (Leonhard Adam.) 46

H. Th Bossert: Volkskunst in Europa. (Paul Schubring.) 47

KUNST DER MODERNE

Wilhelm A. van Konijnenburg. (F. M. Huebner) 48

Frank van den Wijngaert: De moderne vlaamese Houtsnij-Kunst „De Sikkel". (F. M. Huebner.) 48

G. Graf. Der neue Holzschnitt und das Problem der künstlerischen Gestaltung. (Roh.) 48

Russische Filmkunst. (Hans Rosenhagen.) 49

Heinrich von Kleist. Penthesilea. (Joachim Kirchner.) 50

J. Meier-Graefe. V. van Gogh, der Zeichner. V. van Gogh, Briefe an seinen Bruder. (Paul F. Schmidt.) 50

ÄSTHETIK UND ALLGEMEINES

Wilhelm Worringer. Griechentum und Gotik. (Heinrich Glück.) 51

Joseph Gantner. Grundformen der europäischen Stadt. (Oskar Schürer.) 52

Hans Tietze. Lebendige Kunstwissenschaft: (Sascha Schwabacher.) 52

François Lehel. Notre art dément. (Sascha Schwabacher) 53

Heinrich Schwarz. Künstlerdokumente zu den Werken der Galerie des 19. Jahrhunderts. (K. K. Eberlein.) 54

Max von Boehn Die Mode. (Hanna Grisebach.) 54

Julius Schlosser. Präludien. (Sascha Schwabacher.) 54

Deutsche Lande — deutsche Kunst. (A. Scharf.) 55

Friedrich Rintelen. Reden und Aufsätze. (Kurt Gerstenberg.) 55

Festschrift für Karl Koetschau. (A. Scharf.) 55

NACHTRAG

O. Wulff — W. F. Volbach. Spätantike und Koptische Stoffe aus ägyptischen Grabfunden. (Walther Wolf.) 55

André Blum. Les origines du eivre à gravures en France. (Georg Biermann.) 56

Robert Koldewey. Das wiedererstehende Babylon. (Walther Wolf.) 56

KLINKHARDT & BIERMANN / VERLAG / LEIPZIG UND BERLIN

ANTIKE

GEORG STEINDORFF: DIE KUNST DER ÄGYPTER. Inselverlag. Leipzig 1928.

Der Schwerpunkt des Buches liegt in dem auf 200 Seiten ausgebreiteten Bildermaterial, das nach Baukunst, Plastik und Kunstgewerbe geordnet, alle Seiten der ägyptischen Kunst und alle Zeiten ihres langen Ablaufs in möglichst bezeichnenden Beispielen zu illustrieren sich bemüht. Darunter findet sich manches Bekannte in ganz neuen Aufnahmen, aber auch vieles Unbekannte, das entweder erst in allerletzter Zeit dem ägyptischen Boden entstiegen oder vom Verfasser aus dem Schlummer in irgendeinem Museum gerissen ist. Zum ersten Male werden hier z. B. die Bauten in der Umgebung der Stufenpyramide von Sakkara einem größeren Kreise zugänglich gemacht, die uns so außerordentlich wichtige Aufschlüsse über die Entstehung der ägyptischen Steinarchitektur gebracht haben und erst den Stil der Monumentalbauten der vierten Dynastie in Gise ins rechte Licht rücken. Es fehlt auch nicht die Gruppe des Zwergen Seneb und seiner Familie, die im letzten Winter bei den Grabungen der Wiener Akademie in Gise zutage kam und die nunmehr in der Kunstgeschichte des Alten Reiches ihren festen Platz einnehmen wird. Auch die Schätze des Tutanchamongrabes sind in guten Beispielen vertreten.

Der Text bringt das, was der Kunstfreund zunächst einmal braucht, wenn er zu einem tieferen Verständnis der ägyptischen Kunst vordringen will. Die neuesten Ergebnisse der wissenschaftlichen Forschung sind dabei verwertet, aber alles ist in einer so leichten, flüssigen Art vor dem Leser ausgebreitet, daß er es nicht als wissenschaftlichen Ballast empfindet. Auch hat der Verfasser darauf verzichtet, die Klarheit des Ganzen durch Hypothesen zu beeinträchtigen. So erweist er sich als ein ebenso angenehmer wie sicherer Führer, dem der Leser sich rückhaltlos anvertrauen kann.

Der Wert des Buches wird erhöht durch die dem Tafelverzeichnis reichlich beigegebenen Daten und Literaturangaben. Die Ausstattung ist so vorzüglich, wie wir es beim Inselverlag gewohnt sind. Da der Preis zudem nur als wohlfeil bezeichnet werden kann, wird das Buch seinen Weg machen. Walther Wolf

WALTER WRESZINSKI: ATLAS ZUR ALTÄGYPTISCHEN KULTURGESCHICHTE. Zweiter Teil. Lieferung 1 bis 8. Leipzig 1925—1927. J. C. Hinrichssche Buchhandlung.

Das große Werk hat sich mit dem abgeschlossenen ersten Teile bei den Ägyptologen und darüber hinaus bei allen, die Liebe und Verständnis für die Kunst der Ägypter besitzen, so gut eingeführt, daß die Fortsetzung eines empfehlenden Geleitwortes nicht mehr bedarf. Güte und Treue der Wiedergabe sind geblieben, in Einzelheiten kommt den neuen Lieferungen zugute, was der Schöpfer des Werkes hinzu gelernt hat, und vor allem ist nun das Format der Blätter erheblich größer geworden; haftet daran auch eine kleine Unbequemlichkeit im Gebrauch, so wird sich doch jeder freuen, die großen Darstellungen vollständiger übersehen zu können. Denn gerade die großen Bilder der Tempelwände des Neuen Reichs füllen diese Lieferungen, Heereszüge der Könige in Syrien, Städtebelagerung, Feldschlacht, siegreiche Heimkehr, bis endlich der König die Beute an Gefangenen und Kostbarkeiten seinem Vater Amun, dem Reichsgotte, vorführt. Wie haben die Künstler dieses kriegerischen Zeitalters an den Riesenwänden der Tempel das Gewimmel und Getümmel marschierender, fahrender, kämpfender, fliehender Männer darzustellen verstanden! Was auf den ersten Blick als ein Chaos erscheint und erscheinen soll, löst sich bei näherer Betrachtung in zahllose Gruppen und Gestalten, die bei aller Freiheit die Strenge ägyptischer Kunstregeln nie verleugnen; nicht jedem Meister ist es gleich gelungen, aber wer wollte hier tadeln, wo Aufgaben unerhörter Größe eine Kraft der inneren Sammlung forderten, die auch heute nicht häufiger zu finden ist als damals!

In der Gestalt des Königs, die alles weit überragt, entfalten sich Stolz und Schwung des Sieges, des großartigen Triumphes, bis in den weiten Schritt seiner Pferde hinein, mögen sie im Galopp ihren Herrn über das Schlachtfeld führen oder ihn prunkvollen Ganges heimwärts bringen oder ungeduldig tänzelnd es kaum noch erwarten, daß er den Kriegswagen

besteige (47). Um so wilder, im Unterschiede von der königlichen Schönheit, wirkt das Durcheinander der schießenden, schlagenden, ringenden, stürzenden Krieger, der Ägypter, Libyer, Asiaten, Neger und Nordmänner, mit den stark herausgearbeiteten Zügen der Rassen, wirken alle Schrecknisse des Mordens. Und einer dieser Künstler hat noch mehr gesehen: Land, das der Krieg verödet hat, Trümmer einer Burg, gefällte Bäume im kümmerlichen Gesträuch liegend und nirgends eine lebende Seele (65). Hart ist das Los der Unterlegenen: die Fürsten des Libanon müssen dem Pharao Zedern fällen (35), die Vornehmen werden fortgeschleppt mit gefesselten Händen oder Armen; da konnte der Künstler nicht nur die Last der Arbeit, die Dichte des Waldes anschaulich machen, sondern vor allem Völker in ihrer Eigenart; in ihre Haltung legte er die stumme Ergebung in das Schicksal oder den widerstrebenden Trotz hinein. Vielleicht am feinsten hat ein alter Meister den gefangenen Fürsten der Maschwesch aufgefaßt, den ein Prinz dem Könige Ramses III. vorführt (139): beide schlank, vornehm, leicht bewegt, gleichen einander in Anmut und Eleganz; nur Fürsten können sich so halten, im Glück wie im Unglück, und nur ein Meister einer höfisch feinen Zeit vermag das Bild des abgeführten Besiegten zu einer vornehm gesellschaftlichen Handlung zu erhöhen.

Vor zwei Jahren haben der Herausgeber und seine Frau wieder einen Winter lang in Ägypten hart gearbeitet, um dem „Atlas" neue und immer bessere Bilder zu schaffen; enthalten schon diese Hefte viel des Schönen, so dürfen wir noch mehr erwarten; und das ist am Ende eine Aussicht, die uns dem Verfasser erst recht zu Danke verbindet. W. Schubart

GERHART RODENWALDT: DIE KUNST DER ANTIKE (Hellas und Rom). Berlin, Propyläenverlag 1927. Gr. 8°, 144 S. Text, 588 S. Abbildungen und 43 zum Teil farbige Tafeln.

Mit dem vorliegenden Bande hat die antike Kunst ihren Platz in dem groß angelegten Unternehmen der Propyläen-Kunstgeschichte erhalten, und es darf gleich im voraus gesagt werden, daß sie ihn aufs würdigste ausfüllt. Die Abbildungen sind durchweg glücklich gewählt, es wird nur wirklich Bedeutendes oder zum mindesten Charakteristisches geboten. Besonders berücksichtigt sind hervorragende Funde der letzten Jahre sowie höchst dankenswerter Weise auch einige wichtige Denkmäler römischer Architektur und Plastik aus dem römischen Deutschland. Der Maßstab der Abbildungen ist möglichst groß genommen, soweit es eben das gegebene Format zuließ, in wichtigen Fällen treten auch noch ganz große Detailaufnahmen hinzu, die besonders wirksam sind. Bei vielen der photographischen Vorlagen erscheint als empfindliche Störung leider wieder der traditionelle kohlschwarz abgedeckte Hintergrund, der mit seiner brutalen Vordringlichkeit die feineren Töne im Bildwerk und damit seine plastische Wirkung einfach totschlägt. Dafür ist natürlich nicht der Bearbeiter verantwortlich, der nicht für diesen Zweck eine Unzahl neuer Aufnahmen herstellen lassen konnte. Übrigens ist es in den anderen Bänden des Gesamtwerkes damit nicht besser bestellt.

Ein Genuß seltener Art ist die Lektüre des Textes. Bei der gebotenen Knappheit ist jedes nähere Eingehen auf einzelne Denkmäler vermieden, vielmehr ist das Gewicht durchaus auf die Herausarbeitung der allgemeinen Charakterzüge der verschiedenen Völker, Stämme und Perioden gelegt. Mit scharfem Blick ist immer das Wesentliche hervorgehoben, dabei sind dem Vortrag Klarheit, Anschaulichkeit und Flüssigkeit in höchstem Maße nachzurühmen. So ist das Ganze nicht nur gedanklich, sondern auch stilistisch zum Kunstwerk gestaltet.

Um so mehr muß man bedauern, daß der antiken Kunst im Rahmen des Gesamtwerkes nicht mehr Raum gegönnt worden ist. Es entspricht nicht der tatsächlichen Bedeutung, die gerade die Antike für unser ganzes Geistesleben gehabt hat, wenn ihr in einer allgemeinen, an den weiten Kreis der Gebildeten sich wendenden Kunstgeschichte nicht mehr Platz eingeräumt wird als dem Islam oder Süd- und Ostasien oder etwa der niederländischen Barockmalerei. F. Oelmann

WILHELM WORRINGER: ÄGYPTISCHE KUNST. Probleme ihrer Wertung. Piper & Co. München 1927.

Worringer rückt das Wertungsproblem der ägyptischen Kunst in den Vordergrund des Interesses. Er geht dabei aus von der These, daß das Ägyptertum ein Kunstprodukt und Ägypten eine Kolonie auf Kunstboden ist. Ägypten ist der größte Oasenfall der Weltgeschichte, und das Wesen der Oase bedingt eine „zivilisatorische Hochzüchtung, die alles Leben in Konvention und Formelwesen erstarren läßt". Die Geschlossenheit der ägyptischen Kunst und die Konstanz des ägyptischen

Volkscharakters findet ihre restlose Erklärung in der „nivellierenden Umformungskraft, die in den besonderen ägyptischen Seinsbedingungen" liegt. Immer wieder drängt sich ihm der Vergleich mit — Amerika auf.

Der Beweis der Richtigkeit dieser im ersten Kapitel dargelegten Hypothese und ihre Anwendung auf die Bewertung der ägyptischen Kunst ist der Inhalt des Buches. Von der richtigen Erkenntnis ausgehend, daß die Kunst sich notwendig in den Rahmen der ägyptischen Gesamtkultur einfügen muß, unterzieht der Verfasser zunächst diese einer Betrachtung, um an ihr, und zwar besonders an der ägyptischen Religiosität, die Berechtigung seiner Hypothese zu erweisen. Erst dann wendet er sich zur Kunst und beschränkt sich hier, von einigen Seitenblicken auf Rund- und Flachbildnerei abgesehen, im wesentlichen auf die Architektur, um schließlich bei der für ihn entscheidenden Behandlung der Frage nach dem Raumgefühl der Ägypter zu enden.

Ich muß gestehen, daß ich bei der Lektüre des Buches zunächst stark unter seiner suggestiven Wirkung gestanden habe, die einerseits in der außerordentlich bestimmten Form des Vortrags und in der sehr geschickten Art begründet ist, in der die neuere Ägyptologie in Zitaten zu Worte kommt — erst später sah ich, daß diese teils in entstellender Weise aus dem Zusammenhang gerissen, teils auch selbst höchst anfechtbar sind — andererseits aber auch darin, daß seine zum mindesten nüchterne Behandlung des Ägyptertums ihn nicht selten unumstößliche Tatsachen betonen läßt, die zwar von Fachleuten oft genug betont, von allzu rückhaltlosen Bewunderern des alten Ägyptens aber gar zu gern übersehen werden. Ich denke da z. B. an die ägyptische Nüchternheit und Spannungslosigkeit. Aber mit jedem Kapitel stieg der Widerstand, der sich bei der zweiten Lektüre zu einer grundsätzlichen Ablehnung verstärkte.

Es wäre nicht schwer, dem Verfasser für seine Behauptungen Gegenbeweise in Menge anzuführen. Das ist aber einmal im Rahmen einer Anzeige nicht möglich, zum andern hat sich der Verfasser gegen solche Angriffe nicht ganz mit Unrecht gefeit, indem er meint, daß der Nachweis von Sehfehlern und Irrtümern noch keineswegs den Wert der Untersuchung in Frage zu stellen brauche. So muß ich mich darauf beschränken, einiges Grundsätzliche hervorzuheben, das mir von fundamentaler Bedeutung für die Beurteilung und Verurteilung der Worringerschen Betrachtungsweise zu sein scheint.

Die Kernfrage der ägyptischen Kultur ist für den Verfasser die Frage nach dem Wert der ägyptischen Religiosität. Dabeit ahnt er offenbar gar nicht, daß die Erforschung der ägyptischen Religion erst in den allerersten Anfängen steht und bestenfalls Klarheit darüber gewonnen hat, wie unendlich weit wir noch davon entfernt sind, uns von der ägyptischen Religiosität überhaupt eine halbwegs klare Vorstellung machen zu können. Das Wenige, was wir sicher zu sehen glauben, steht in krassem Gegensatz zu seiner Theorie. Was berechtigt uns, die ägyptische Frömmigkeit für Bigotterie zu halten? oder die ägyptischen Jenseitsvorstellungen für abstrus zu erklären? Dem Ägypter mythenschöpferische Kraft abzusprechen, ist vollends ein Unding. Von den ägyptischen Versuchen, ein zusammenhängendes Bild der religiösen Vorstellung zu schaffen, weiß er offenbar nichts.

Kein Wunder, daß auch die ägyptische Kunst für nichtig erklärt wird. Daß die Architektur Steinarchitektur großen Stils ist, vermag der Verfasser nicht zu leugnen. Aber der Wille zum Stein erwächst nach ihm nicht etwa aus metaphysischem Ewigkeitsdrange, sondern aus einer Mischung von „urgeschichtlichem Atavismus und zivilisatorischen Hochkulturforderungen". Die Pflanzensäule kann er in seinem System nur dadurch unterbringen, daß er eine scharfe Trennung zwischen „konventioneller Öffentlichkeits- und ungezwungener Intimkultur" konstruiert. Aus „lyrischer und spielerisch-sentimentalischer Intimität" leitet er auch die Reliefzyklen des Alten Reiches ab, deren Naturnähe und Naivität nicht gründlicher verkannt werden kann, als daß man ihnen einen „Rokokogeist" unterschiebt.

Die folgerichtige Ausdeutung seiner Hypothese führt den Verfasser zu solchen Absurditäten, daß er die Amarnakunst als fremdkörperhaft im ägyptischen Gesamtzusammenhang erklären muß, obwohl doch die Forschung des letzten Jahrzehnts mit Erfolg darzutun bemüht gewesen ist, daß sie aus einer ganz bestimmten rein ägyptischen Geisteshaltung herausgewachsen ist. Es bleibt ihm auch nichts anderes übrig, als das „Gespräch eines Lebensmüden mit seiner Seele", das in der Tat geeignet ist, seine Theorie aufs heftigste zu erschüttern, für eine Vereinzelung zu halten, trotzdem sich mühelos in der Geistesgeschichte derselben Zeit mancherlei Parallen aufzeigen lassen und die Tatsache, daß nur kümmerliche Bruchstücke ägyptischer Literatur zufällig auf uns gekommen sind, ihn von einer derartigen Annahme hätte zurückhalten müssen.

Ein Wort über die Abbildungen. Es ist gewiß das gute Recht des Verfassers, daß er solche Bilder wählt, die ihm die Dinge, die er beweisen will, am besten illustrieren. Er hat aber die Verpflichtung, die Originale, von denen er redet, in den besten nur erreichbaren Reproduktionen vorzulegen. Mit den geleckten, leblosen Strichzeichnungen, die vor 50 Jahren nach ägyptischen Reliefs gemacht worden sind, und mit denen der Verfasser eine ganze Anzahl seiner Tafeln füllt, läßt sich in der Tat alles beweisen. Ebensowenig ist es berechtigt, die Außenarchitektur eines ägyptischen Totentempels zu kritisieren angesichts einer Aufnahme nach einem Gipsmodell, das noch dazu von einem Blickpunkt aus gesehen ist, den niemals ein Mensch gehabt haben kann. Bezeichnend ist auch die große Rolle, die ausgerechnet Werke der Spätzeit in seinem Bildermaterial spielen. Daß diese ebenso glatt und in der Form erstarrt sind wie die Werke jeder andern Spätzeit einer Kultur, ist nie bezweifelt worden. Dagegen findet sich nicht ein einziges Rund- oder Flachbild des Alten Reiches (abgesehen vom Sphinx), geschweige denn eines der bedeutenden Königsbildnisse des Mittleren Reiches oder des Tempels von Dēr-el-bahari. Kurz die Tendenz, nur das zu bringen, was seine Hypothese stützen könnte, überschreitet weit das Maß des Erlaubten und führt zu einer Fälschung des Gesamteindrucks ägyptischer Kunst. Ich komme zum Schluß: Es geht nicht an, eine alte Kultur einfach mit unserm modernen Maßstab zu messen, anstatt wenigstens den Versuch zu machen, sie aus sich heraus zu verstehen. Das letztere ist wesentlich schwerer, aber fruchtbringender, während die erstere Methode notwendig dazu führen muß, uns Heutigen das Eingangstor zum Ägyptertum ganz und gar zu verbauen. Der beste Beweis dafür ist das vorliegende Buch. Daß einmal jemand gegen die moderne, nicht selten Maß und Ziel verlierende Überschätzung alles Ägyptischen Sturm läuft, kann der Sache zwar nur dienen. Aber die Art, wie das hier geschehen ist, zwingt zu grundsätzlicher Ablehnung. Nicht weil „unser strenger wissenschaftlicher Ordnungsstaat" mit seinen festen „Normen des allein Wissenschaftlichen die Wagnisse des heuristischen Experiments unnachsichtlich verurteilt", auch nicht, „weil ein Vertreter der neueren Kunstgeschichte weit über sein Fachgebiet hinausgreift" — wer wollte ihm das verübeln? Die ägyptische Kunstgeschichte des Nichtfachmannes Ludwig Curtius zeigt zur Genüge, wieviel wir Ägyptologen unter Umständen dabei lernen können — sondern nur deshalb, weil die Betrachtungsweise Worringers ebenso einseitig ist wie die des andern Extrems, und weil sie zudem auf fundamentalen Irrtümern beruht. Walther Wolf

*

FRIEDRICH BEHN: ALTGERMANISCHE KUNST. J. F. Lehmann. Verlag. München 1927. Kart. 3,50 M.

Das Büchlein verfolgt keinerlei wissenschaftliche Absichten, obgleich es von einem Kenner der Materie bearbeitet ist. Es will vielmehr über den vielen Veröffentlichungen, die, oft entlegener, fremdvölkischer Kunst gelten, auch die frühgermanische nicht vergessen wissen. Mit größtem Recht. Die ganz kurze Einführung, und vor allem die 40 sehr gut gelungenen Tafeln, werden denn auch dem aufmerksamen Benutzer den Reichtum und die herbe Schönheit der Kunst aus den aktivsten Zeiten der germanischen Völker eindringlich lebendig machen. Wer sich in weiterem Umkreis mit ihr beschäftigen will, wird dann zu Adama van Scheltemas Buch über „Die altnordische Kunst" greifen müssen. Zu diesem ist das vorliegende Bändchen eine gewisse Anschauungsergänzung. Die Standorte der Gegenstände hätten freilich angegeben werden können. Erich Wiese

WILHELM NEUSS: DIE KUNST DER ALTEN CHRISTEN. Verlag Benno Filser. Augsburg 1926.

In dieser Publikation werden von einem Theologen die frühchristlichen Kunstdenkmäler mit gründlicher und streng objektiver Ausführlichkeit behandelt.

Das Werk erfreut durch die organische Ratio seiner Deduktionen, durch die Lebendigkeit seiner Einstellung, die sich nirgends einer vorgefaßten Doktrin unterwirft, durch die Verbundenheit von geschichtlichem Instinkt, Wissen, religiöser Erfülltheit und künstlerischer Einfühlungsfähigkeit.

Die Arbeit stützt sich auf die Ergebnisse der gesamten einschlägigen Forschung. In seiner Haltung steht der Verfasser in einer natürlichen Mitte zwischen der klassischen Richtung etwa eines Ludwig von Sybels, den radikal modernen Theorien Strzygowskis und der Auffassung Dvořàks, die in der Würdigung des christlichen Geistes historische Verknüpfungen manchmal übersieht.

In reinster Weise wird so der Zweck des Buches erfüllt, die Wurzeln der christlich mittel-

alterlichen Kunst in ihren frühchristlichen Anfängen aufzudecken. Mit größter Sorgfalt ist das Abbildungsmaterial ausgewählt.

Sascha Schwabacher

PAUL STYGER: DIE ALTCHRISTLICHE GRABESKUNST. Kösel und Pustet. München 1927.

Stygers temperamentvolles Buch stellt eine scharfe Kampfansage an die herrschenden Richtungen der christlichen Archäologie dar. Zum Gegenstand hat es die erzählenden Darstellungen aus den beiden Testamenten und den Apokryphen in der Katakombenmalerei und der christlichen Sarkophagplastik. Styger wendet sich schroff gegen die verschiedenen Versuche, die Szenen symbolisch zu deuten, sei es im Zusammenhange mit der Grabesidee, sei es durch Hinweis auf die sogenannten „Rettungstypen" in der Sterbeliturgie oder in alten Gebeten. Es habe nichts weiter als eine einfach epische Absicht zugrunde gelegen. Diese Leugnung aller Allegorie ist gewiß insofern fruchtbar, als sich dadurch ein ungezwungenerer Anschluß der christlichen an die heidnischen Darstellungsweisen ermöglicht, und viel zweifellos unstatthaftes Hineintragen von erst in hochmittelalterlicher Zeit geistig möglich gewordenen Zusammenhangsdeutungen einmal energisch zurückgewiesen wird. Aber schon dem theologischen Laien will es scheinen, als ob nun das Pendel zu stark nach der anderen Seite ausschlüge. Es geht wirklich nicht an, einfach zu behaupten (S. 93), daß damals „die Hauptfakta der Bibel auch in der Kunst die beliebtesten waren". Wie selten sind Darstellungen der Geburt Christi oder der Auferstehung im Vergleich etwa mit der Szene des Jonas unter der Kürbislaube! So einfach, wie Styger meint, erklärt sich die Auswahl der Stoffe wohl doch nicht. Vor allem gibt es ja Darstellungen, deren symbolischen Gehalt auch Styger nicht zu bestreiten vermag, den guten Hirten zum Beispiel. Auch enthalten die heiligen Schriften selbst ja Beispiele für symbolische Beziehung genug. War aber das symbolische Denken der Zeit ein gewohntes — und wie weit das der Fall war, welcher Struktur dieses Denken war, wäre zu untersuchen —, so wird man nicht einfach ein Interesse an empirischer Erzählung, am Mythos, sondern doch etwas Tieferes hinter der frühchristlichen Stoffauswahl vermuten dürfen. Aber die radikale Negation des Verfassers — der gelegentlich auch seine abweichende Auffassung der frühchristlichen Chronologie zu begründen sucht — wird zweifellos fruchtbar sein, insofern sie notwendig zu neuer Prüfung allzulang mitgeschleppter Vorurteile und damit schließlich der ganzen Grundlagen seiner Wissenschaft zwingt. Daß dies Buch die Schöpfung einer mutigen und geistig unabhängigen Persönlichkeit ist, verrät sich auf allen Seiten. Und Besseres von ihm zu sagen, seine sicher vorhandene Bedeutung für die Lösung von Einzelfragen darzutun, steht dem archäologischen Laien nicht zu.

H. Beenken

★

HANS WEGENER: BESCHREIBENDES VERZEICHNIS DER MINIATUREN UND DES INITIALSCHMUCKES IN DEN DEUTSCHEN HANDSCHRIFTEN. (Beschreibende Verzeichnisse der Miniaturenhandschriften der Preußischen Staatsbibliothek, Bd. 5.) Leipzig 1928. J. J. Weber.

Der Verfasser, der sich mit seinem vor Jahresfrist erschienenen Verzeichnis der Bilderhandschriften der Heidelberger Universitätsbibliothek in die kunstwissenschaftliche Literatur eingeführt hat, legt nunmehr von neuem ein Ergebnis seiner Spezialstudien vor. Die Arbeit, die amtlichen Charakter trägt, ist ein Teil jener auf sechs Bände berechneten großen Publikation der Preußischen Staatsbibliothek, in der die mit Miniaturen und Initialschmuck ausgestatteten abendländischen Handschriften einer sorgfältigen Beschreibung unterworfen werden. In dieser Reihe ist der von Wegener bearbeitete Band als zweiter fertig geworden. Die Manuscripta Germanica der Preußischen Staatsbibliothek, deren literarisch-philologische Gesamtkatalogisierung in einem dreibändigen Werke (zwei Bände sind im Druck erschienen) von Hermann Degering besorgt wird, bilden neben den Manuscripta Latina die zahlenmäßig größte Gruppe der Berliner Handschriftensammlung. Da diese Handschriften nur zum geringsten Teile dem alten Bestande der kurfürstlichen Bibliothek angehören, vielmehr erst im Laufe des 19. Jahrhunderts durch Ankäufe zu einem stattlichen Ganzen angewachsen sind, so bietet ihre Zusammensetzung ein durchaus buntes und mannigfaltiges Bild: Fast alle Länder des deutschen Sprachgebietes sind mit Handschriften vertreten. Dieser Umstand, der also eine lokale Begrenzung der Provenienz völlig ausschließt, drückt auch dem vorliegenden Wegenerschen Kataloge seinen Stempel auf. Denn die in ihm beschriebenen Miniaturhandschriften gruppieren sich nicht wie in der Münchner und in anderen alten Bibliothe-

ken um eine bestimmte Landschaft, sie umfassen vielmehr die buchkünstlerischen Erzeugnisse von ganz Deutschland. Entsprechend mußte Wegener sein Material in großen Abteilungen zusammenfassen, wofür nicht mundartliche, sondern kunsthistorische Gesichtspunkte maßgebend waren, und zwar stellt er einerseits die ober- und mitteldeutschen, anderseits die niederdeutschen und niederrheinischen Handschriften zusammen. Als Trennungslinie ist eine zwischen Leipzig und Mainz verlaufende Linie zu denken. Innerhalb dieser beiden großen Gruppen werden die einzelnen Handschriften nicht mehr in ihrer lokalen Zusammengehörigkeit, sondern nur noch in ihrer chronologischen Folge dargeboten.

Ohne Frage wird durch dies mit guter Kennerschaft verfaßte Katalogwerk in das bisherige Dunkel der Illustrationskunst des 15. Jahrhunderts ein lichtvoller Einblick gewährt. Ein gründliches Studium des Werkes bietet die Möglichkeit, die Besonderheiten des Illustrationsstils der einzelnen deutschen Landschaften näher kennen und unterscheiden zu lernen, wofür die vom Verfasser bei einzelnen besonders wichtigen Beispielen näher ausgeführten erklärenden Angaben gute Hilfen bieten. So liefert denn Wegeners Katalog viele wertvolle Bausteine für die noch zu schreibende Geschichte der Buchillustration des 15. Jahrhunderts. Auf Einzelheiten erübrigt es sich einzugehen, nur darauf sei hingewiesen, daß die berühmte vielumstrittene Herpinhandschrift (Ms. Germ. Fol. 464) von Wegener in Franken lokalisiert wird, wohin sie m. E. auch ihrem Schriftcharakter nach hingehört.

J. Kirchner.

ERIC G. MILLAR: ENGLISH ILLUMINATED MANUSCRIPTS FROM THE Xth TO THE XIIIth CENTURY. Paris und Brüssel. G. van Oest. 1926. Mit 101 Tafeln.

England hat im Laufe der Jahrhunderte seiner Geschichte nur zweimal Perioden von großer kunstgeschichtlicher Bedeutung, die auch die übrige abendländische Kunst spürbar beeinflußt haben, aufzuweisen. Es sind dies das hohe Mittelalter, als die englische Miniaturenmalerei befruchtend und eine kurze Zeit sogar richtunggebend für diesen Kunstzweig in Westeuropa war, und das 18. Jahrhundert, als die englische Porträtmalerei eine Reihe von Meistern von welthistorischer Bedeutung hervorgebracht hatte. (Eine solche Periode könnte man auch in der Miniaturmalerei der keltisch-anglo-sächsischen Zeit erblicken, wenn diese nicht mit mehr Recht der keltischen, als der englischen Kunstgeschichte zugerechnet würde.) Während jedoch die großen englischen Porträtmaler weit über die Grenzen Englands hinaus bekannt und ihre Werke auch in manchen kontinentalen Galerien aufzufinden sind, sind die einzigartigen Meisterwerke, die die hochmittelalterliche Buchmalerei in England hervorgebracht hat, über den Kreis der wenigen Fachgelehrten hinaus kaum bekannt geworden. Es hat bis jetzt an einem selbständigen, zusammenfassenden Werk über diese Schule gefehlt. Der erste, der eine auf selbständiger kunsthistorischer Forschung basierende Darstellung der Entwicklung der mittelalterlichen englischen Miniaturenmalerei gegeben hat, war Artur Haseloff. Seine meisterhafte Studie, die einige Abschnitte der Kunstgeschichte von André Michel umfaßt, war bis jetzt, wenn man von den Essays von Thompson und Warner absieht, das Fundament, auf dem die Forschung weiterarbeiten mußte. Nunmehr hat Eric G. Millar, Assistent in der Handschriftenabteilung des British Museum, ein großangelegtes Handbuch über dieses Gebiet geschaffen. Millar vereinigt solides historisch-paläographisches Wissen, das beim Studium mittelalterlicher Handschriften unerläßlich, aber nicht immer anzutreffen ist, mit moderner kunsthistorischer Schulung. Seine Darstellung beginnt aus dem obenangeführten Grunde nicht mit der angelsächsischen (von ihm „hiberno-sächsisch" genannt) Schule, sondern mit der nach den dänischen Invasionen einsetzenden ersten Blüte der spezifisch englischen Schule im 10. Jahrhundert, deren Hauptsitz damals Winchester war. Eine viel größere Bedeutung erlangt jedoch die Schule nach der normännischen Eroberung, als die einheimische Kunstübung eine Neubelebung und Veredelung durch die von den Eindringlingen aus der Normandie mitgebrachten Künstler erfuhr. Eins der wichtigsten Beispiele des neuen Stiles, der Psalter von St. Albans, ein ganz wundervolles Buch mit packenden Bildern aus der Bibel und dem Leben von Heiligen, befindet sich in der Schatzkammer der Godehardi-Kirche in Hildesheim, wohin er durch englische Mönche im 16. oder 17. Jahrhundert gebracht wurde. Das 13. Jahrhundert war eine Zeit höchster Blüte für die englische Miniaturmalerei. Es ist ganz erstaunlich, welche Fülle der Erfindung, welche überwältigende Freude am Krausen, am Spielerischen die Randdekorationen, figürlich sowohl als rein ornamental, in den Handschriften dieses Jahrhunderts, deren Ursprung zum Teil auf

verschiedene klösterliche Malschulen, wie St. Albans, Bury, St. Edmunds und Peterborough, lokalisierbar ist, anzutreffen ist. Dabei begegnen wir in den figürlichen Hauptdarstellungen einem unerhörten Adel, der getragen ist von sicherstem, strengstem Stilgefühl. Allerdings gibt es unter den spärlichen Resten der englischen Skulptur der gleichen Zeit, die der systematischen Zerstörungswut des Puritanismus entronnen sind, einzelne Werke, die einen verwandten Geist atmen, so z. B. die wundervollen, kunstgeschichtlich viel zu wenig gewürdigten Reliefs der Zwickel oberhalb der Querschiffbogen in der Westminster Kathedrale in London, sowie die ganz ähnlichen Figuren in den Bogenzwickeln der Kathedrale in Lincoln (vgl. Prior und Gardner. Mediaeval figure sculpture in England, Cambridge 1912, S. 262 f.). Wir vermissen in Millars Darstellung Hinweise auf den Zusammenhang der Miniaturmalerei mit anderen Kunstgattungen, so auch z. B. mit der Glasmalerei. Wie groß damals der englische Einfluß auf die französische Miniaturmalerei war, hat schon Graf Vitzthum in seinem Buch über die Pariser Miniaturmalerei dargetan (Leipzig 1907). Millar scheint diese wichtige Arbeit übersehen zu haben.

Eine bemerkenswerte Tatsache ist, daß fast alles, was sich von den Denkmälern der englischen Illuminierkunst erhalten hat, noch heute in England befindlich ist. Von den in der von Millar ausgearbeiteten „Handliste" enthaltenen Miniaturhandschriften englischer Herkunft von kunstgeschichtlicher Bedeutung aus der im vorliegenden Werk behandelten Periode — 206 an Zahl — sind nur etwa zwei Dutzend außerhalb Englands. Allerdings sind einige sehr bedeutende Werke, so das Worksop Bestiarium und die Huntingfield- und Windmühlenpsalter, durch den en-bloc-Erwerb der William-Morris-Bennett-Sammlung in die Bibliothek J. Pierpont Morgan in New York gelangt. Deutschland besitzt außer dem Albanipsalter nur noch eine englische illuminierte Handschrift aus dem hohen Mittelalter, einen Psalter in der Münchener Staatsbibliothek. Das Psalterium der Abtei Ramsey (Huntingdonshire), im Archiv der Benediktinerabtei St. Paul in Lavanthal (beschrieben im 3. Band des Beschr. Verz. d. illumin. Handschr. in Österreich, Kärnten, von Robert Eisler, Leipzig, 1907, S. 83 ff.), von Eisler als eine Arbeit des 13. Jahrhunderts angesehen, hat Millar nicht angeführt, obwohl es ein wichtiges Stück ist. Wahrscheinlich nimmt er an, daß diese Handschrift eine Arbeit aus dem Anfang des 14. Jahrhunderts ist, was wohl eher zutreffend sein dürfte. Das auf S. 30 erwähnte Einzelblatt aus einem Psalter, wahrscheinlich Bury St. Edmunds, findet man jetzt reproduziert im Versteigerungskatalog der Sammlung Sir G. Holford, Sotheby's, 12. Juli 1927, Tafel 1.

Die Ausstattung des Werkes ist sehr schön, der Druck groß und die Lichtdrucktafeln, darunter eine farbige, verdienen jedes Lob. Letztere bringen 164 Miniaturen, darunter mehrere der Wissenschaft bisher unbekannte, und zwar möglichst in der Originalgröße. Von dem Werk ist auch eine französische Ausgabe im selben Verlag erschienen. M. Bernath

HEINZ ZIRNBAUER: ULRICH SCHREIER. Ein Beitrag zur Buchmalerei Salzburgs im späten Mittelalter. Horst Stobbe. München 1924.

Die in den von G. Leidinger herausgegebenen „Einzelschriften zur Bücher- und Handschriftenkunde" erschienene sehr saubere Untersuchung Zirnbauers, macht uns mit einem Salzburger Miniaturmaler aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts bekannt, der zwar nicht zu den führenden oder gar bahnbrechenden Meistern seiner Zeit zählt, aber als echtes Kind dieser so fesselnden Übergangsperiode immerhin das Interesse rechtfertigt, das der Verfasser ihm zugewandt hat. Es wird durch den Umstand belebt, daß scharf umrissene und dem Namen nach bekannte Künstlerpersönlichkeiten ja nur ganz selten aus dem Fluß der älteren Entwicklung jener Jahrzehnte auftauchen. Daß Ulrich Schreier zwei seiner Werke mit seinem Namen und eines davon mit seinem Bildnis versehen hat, kennzeichnet jenes Selbstbewußtsein, das sich in der Künstlergeneration nach den Eycks damals auch in Deutschland zu regen begann. Freilich hat sich Urkundliches über seine Tätigkeit nicht finden lassen, aber seine Salzburger Herkunft scheint schon durch die zahlreichen Aufträge des Erzbischofs Bernhard v. Rohr (1466 bis 1482) und die stilistischen Zusammenhänge mit der Altsalzburger Tafelmalerei leidlich gesichert.

Zirnbauer beschreibt mit mustergültiger Sorgfalt und Ausführlichkeit 22 von Schreier illuminierte Handschriften, geht deren ikonographischen und typologischen Quellen gewissenhaft nach und gibt eine eingehende Charakteristik ihrer Technik und ihres Stils, der stark von den Stichen des Meisters E. S. beeinflußt ist, aber auch niederländische Elemente aufnimmt. Im Gegensatz zu seinem Regens-

burger Zeitgenossen Furtmeyer, an dessen deutscher Bibel in München er mitarbeitete, hat er im Landschaftlichen keine wesentlichen Eroberungen gemacht; auch hier folgt er den graphischen Vorbildern, insbesondere des Meisters E.S.

Die ruhig abwägende Kritik dieser Erstlingsarbeit, die sich von jeder Überschätzung des gewählten Themas fernhält und im fleißigen Aufarbeiten des Stoffs ihre Hauptaufgabe sieht, ist vielleicht als ein Anzeichen dafür zu begrüßen, daß auch in der Kunstliteratur das Streben nach „neuer Sachlichkeit" sich durchzusetzen beginnt, was sicherlich als Gewinn zu buchen wäre. Ludwig Kaemmerer

NATIONAL-BIBLIOTHEK IN WIEN. Handschr. 2597: Herzog René von Anjou, Livre du cuer d'amours espris („Buch vom liebentbrannten Herzen"). Miniaturen und Text herausgegeben und erläutert von O. Smital und E. Winkler. Zwei Textbände, ein Tafelband (mit 24 farbigen Tafeln in Folio). Wien, Österreichische Staatsdruckerei 1926.

Der rühmlichst bekannten Wiener Staatsdruckerei ist mit der farbigen Wiedergabe der René-Handschrift der Nationalbibliothek in Wien eine Aufgabe gestellt worden, wie sie schwerer, aber auch dankbarer nicht leicht gefunden werden kann. Die Miniaturen zum „Roman vom liebentbrannten Herzen" gehören unstreitig zu den schönsten Buchmalereien, die je geschaffen worden sind. Schon bald nach Erfindung der Lithographie hat man sich die farbige Wiedergabe besonders kostbarer Cimelien angelegen sein lassen. Bis zum heutigen Tage sind aber bunte Faksimileausgaben von Handschriften nur vereinzelt geglückt. Die Ausgaben des „book of Kells", der Handschriften im British Museum durch Warner, der belgischen Handschriftengesellschaft beispielsweise, die besonders kostbare Vorlagen ausgewählt haben, sind unbefriedigend geblieben, weil schon die Wiedergabe des Malgrundes, des Pergamentes, nicht gelingen wollte. Sie scheint ein unlösbares Problem zu sein, da Pergament offenbar nicht beim Farbendruck benutzt werden kann.

In der Ausgabe der René-Handschrift ist die Wiedergabe des Pergamenttones überaus getreu, eine Leistung, die um so anerkennenswerter ist, als die komplizierte Deckfarbenmalerei, die täuschend ähnlich wiedergegeben ist, an und für sich die höchsten Anforderungen an die Reproduktionstechnik stellt. Der Künstler der Miniaturen ist ein Meister der Mondscheinlandschaft wie Elsheimer und K. D. Friedrich. Er ist wohl der älteste Romantiker, den die „mondbeglänzte Zaubernacht" zu unaufhörlich neuen Bildern anregte. Der Traumzustand, in den die Helden des Romans versetzt werden, ist sein, nicht des Dichters Werk. Er ist der ebenbürtige Rivale der Limburg und Fouquet in Frankreich. Die vorliegende Ausgabe gibt die bezaubernden Arbeiten dieses künstlerischen Phänomens, das unserem modernen Empfinden wohl näher als die allermeisten Maler des 15. Jahrhunderts steht, mit einer Vollkommenheit wieder, die kaum zu übertreffen ist.

Das unersetzliche Werk vor der heutzutage besonders drohenden Gefährdung durch allzu häufige Benützung zu schützen, das in den letzten Jahrzehnten durch die Forschung Ermittelte zusammenfassen, indem eine große wissenschaftliche Ausgabe veranstaltet wird, dieser Verpflichtung sind sich die Herausgeber in vollem Umfange bewußt gewesen. O. Smital, der verdienstliche Leiter der Wiener Handschriftenabteilung, in der man von früh bis spät die einzigartigen Schätze studieren kann — wie nirgends mehr —, hat nicht nur mustergültige archivalische, allgemein historische, paläographische und kostümgeschichtliche Arbeit geleistet. Er hat sich mit kunstgeschichtlichen Fragen und ihrer Kritik so vertraut gemacht, daß auch die Spezialforschung von ihm gefördert worden ist. Die sogenannten Jugendwerke Fouquets werden um neue Werke bereichert, an Durrieus These über dieselben und über Renés Hofmaler Barthélemy de Clerc, der nicht als Urheber der Miniaturen nachgewiesen werden kann, wird aufschlußreiche Kritik geübt. Smital hält den Maler mit Recht für einen älteren Zeitgenossen des Urhebers der sogenannten Jugendwerke Fouquets. Zu seiner Liste der Werke des Renémeisters ist eine 7. Abschrift des „Livre du Tournoi" in der Czartoryski-Bibliothek nachzutragen, die ebenso wie die Pariser, wenn auch salopp, vom René-Meister selbst ausgeführt sein dürfte.

E. Winkler hat eine sorgfältige Untersuchung zur Literaturgeschichte des René-Romans und zwei Kommentare zu dem in extenso abgedruckten Text beigesteuert. Sehr dankenswert ist die Faksimilewiedergabe von sechs großen Miniaturen aus der Teseide des Boccaccio der Wiener Bibliothek, die ebenfalls vom René-Meister herrühren.

F. Winkler

KARL LÖFFLER: SCHWÄBISCHE BUCHMALEREI IN ROMANISCHER ZEIT. Augsburg: Benno Filser, 1928. 83 Seiten, 48 Tafeln.

Der Titel „Schwäbische Buchmalerei in romanischer Zeit" vermag nicht ganz die Erwartungen, die der Leser hegt, zu erfüllen. Man erfährt aus dem Vorworte, daß der Verfasser lediglich das in der Landesbibliothek in Stuttgart vorhandene schwäbische Handschriftenmaterial benutzt hat und deshalb die weit zerstreuten Handschriftenschätze des Klosters Weingarten leider keine Berücksichtigung gefunden haben. So bietet denn das Ganze mehr einen katalogmäßigen Überblick über die in Stuttgart befindlichen schwäbischen Miniaturhandschriften der romanischen Epoche. Geht man nun die von Löffler beschriebenen 16 Handschriften durch, so sieht man, daß mit Ausnahme von vier Fällen die Provenienz dieser Kodizes nach dem in Oberschwaben gelegenen Benediktinerkloster Zwiefalten weist, das als Tochterkloster der Abtei Hirsau im Jahre 1089 unter Mitwirkung Wilhelms von Hirsau gegründet wurde. Nur eine dieser 12 aus Zwiefalten kommenden Handschriften entstammt wahrscheinlich nicht dem Zwiefaltener Skriptorium. Es ist dies das drei Bände umfassende Passionale (Bibl. fol. 56 bis 58), dessen Entstehung in Hirsau bereits A. Böckler in einer sorgfältigen Sonderpublikation (1923) nachzuweisen versucht hat. So schmerzlich es von der kunsthistorischen Forschung empfunden werden muß, daß gerade von dieser für das Ordensleben Schwabens so bedeutsamen Abtei keine weiteren Zeugnisse für die Buchmalerei mehr vorhanden sind, so erfreulich ist der starke Eindruck, den die Zwiefaltener Handschriften von den künstlerischen Bestrebungen dieses Skriptoriums zu vermitteln vermögen. Die Blütezeit der Buchkunst Zwiefaltens setzt Löffler in den Zeitraum von 1120 bis 1150, was mit der historisch festliegenden Tatsache übereinstimmt, daß damals gerade unter Abt Ulrich das Kloster seinen glänzendsten Aufschwung nahm. Als das künstlerisch hervorragendste Manuskript dieser Epoche ist das dem Hirsauer Passionale stilistisch verwandte Chorbuch für die Prim (Cod. hist., fol. 415) zu nennen. Der Abstieg von dieser bedeutenden Leistung läßt sich an einer Reihe weiterer Handschriften bis ins vierte Dezennium des 13. Jahrhunderts verfolgen.

Löffler versteht es, den Ablauf dieser Entwicklung unter sorgfältiger Heranziehung der bereits vorliegenden wissenschaftlichen Literatur klar zu umreißen. Wo seine Datierungen mit früheren Ergebnissen in Widerspruch geraten, ist seine abweichende Ansicht durch die von ihm neuerdings eingeleitete genaue Untersuchung der Denkmäler und die hierbei sich ergebenden historischen und philologischen Kriterien begründet. Aus dieser Einstellung heraus beschränkt sich Löfflers Arbeit auch keineswegs auf eine kunsthistorisch-stilistische Behandlung des Stoffes, sondern bietet mehrfach geschichtliche Exkurse, ferner genaue Beschreibungen aller von ihm herangezogener Handschriften, so daß das Buch, wie schon eingangs erwähnt, fast einen katalogmäßigen Charakter annimmt. Wenn auch die schwäbische Malerei der romanischen Epoche nicht jene Selbständigkeit und künstlerische Geschlossenheit aufzuweisen vermag, auch bei weitem nicht so reich ist wie die des benachbarten Bayern, vielmehr von verschiedenartigen fremden Einflüssen durchdrungen ist, so darf doch der von Löffler gemachte Versuch, sie in ihrer Besonderheit an dem Beispiele der Zwiefaltener Buchkunst zu umreißen, als durchaus gelungen angesehen werden. Das Werk, das vom Verlage mit 48 zum Teil farbigen Tafeln ausgestattet ist, bietet eine beachtenswerte Bereicherung unserer wissenschaftlichen kunsthistorischen Literatur.

Joachim Kirchner

UVO HOELSCHER: DIE KAISERPFALZ IN GOSLAR. (Denkmäler deutscher Kunst. Herausgegeben vom deutschen Verein für Kunstwissenschaft. Die deutschen Kaiserpfalzen. Bd. I.) Berlin 1922. 176 Seiten Text, 47 Abbildungen und 29 Tafeln.

Man wird es freudig begrüßen, daß das, was der deutsche Verein seit 18 Jahren beabsichtigt hat, hier zustande gekommen ist, auch wie es ausgeführt wurde, kann nur in positivem Sinne quittiert werden. Hoelscher hat auch durch Grabungen die Entwicklungsgeschichte der Pfalz wesentlich geklärt. Sie stellt sich jetzt kurz folgendermaßen dar:

Der älteste Bau aus der Zeit Heinrichs II. (1002—24) ist — nach den erhaltenen Fundamenten zu schließen — ein nordsüdlich hingestreckter, wohl hölzerner Saal gewesen, der im Erdgeschoß durch mindestens eine Quermauer geteilt war und an den sich südlich ein nach Osten vorspringender Flügel anschloß. Es ist dies vielleicht die Kirche, die 1019 als südlich an den kgl. Saalbau angebaut erwähnt wird.

Unter den ersten Saliern, deren Lieblingsaufenthalt Goslar ist, erfolgt ein Neubau der Pfalz. Unter Konrad II. (1024—39) entsteht der nicht mehr sicher zu rekonstruierende, anscheinend zweiflügelige Wohnbau, der durch einen ummauerten Hof mit der östlich liegenden doppelgeschossigen Palastkapelle Unserer Lieben Frauen verbunden war, die 1034—38 unter der Leitung Godehards von Hildesheim erbaut wurde. Die auf Grund des Grabungsbefundes und der Überlieferung erfolgte Hölscher Rekonstruktion dieser Kirche ist durchaus überzeugend und als ein bedeutender Gewinn zu buchen.

Heinrich III. (1039—56) verlängert dann diesen Wohnbau in südlicher Richtung durch Anbau des großen zweigeschossigen Saales (Palatium), dessen Aussehen sich durch das, was von seinem Nordende erhalten ist, teilweise rekonstruieren läßt. Beide Geschosse waren zweischiffig. Vor der Mitte der Ostfront lag eine massive Laube mit einem Altan. Gleichzeitig muß die Errichtung des Münsters Simon und Judas gelaufen sein, das 1047 schon im Bau und 1050 endgültig geweiht war.

Benno von Osnabrück kann, nach Hoelschers überzeugenden Ausführungen, weder beim Saalbau noch beim Münster die Rolle als Bauleiter gespielt haben, die man ihm bisher zugewiesen hat. Die schwäbischen Eigentümlichkeiten lassen sich auch anders erklären.

Dom und Palatium liegen einander gegenüber und wiederholen so in größeren Verhältnissen die Situation, die wir bei der Liebfrauenkapelle und dem Wohnbau Konrads II. vorfanden.

Es folgt als dritte Bauperiode die Regierungszeit Heinrichs V. (1106—25), der nach den Sachsenkriegen wieder regelmäßig in Goslar Hof hielt. Er errichtete am Südende des großen Saalbaues einen Wohnpalast, der dem älteren Konrads II. am Nordende des Saalbaus ziemlich genau entspricht. Auch hier besteht der eigentliche Wohnbau aus zwei rechtwinklig zueinander stehenden Flügeln und auch hier liegt im Osten, durch einen ummauerten Hof mit ihm verbunden, eine zweigeschossige Palastkapelle. (S. Ulrich.)

Es folgt dann nach 1188 und vor 1200 unter dem Prokurator Philippus der Umbau des Saales. Wesentlich ist hier der Einbau des erhöhten Querschiffes mit dem Herrschersitz an der Rückwand und der Riesenöffnung nach der Ostfront hin, die freien Einblick von außen gewährte — ein stilistisch sehr interessantes Faktum. Der Treppenvorbau, der keine Zwischenpodeste hatte, ist ca. 1220—30 entstanden.

Seit 1253 setzt dann der Verfall der Pfalz ein, wozu man auch die groben gotischen Umbauten aus dem Ende des 13. Jahrhunderts rechnen kann. Die 1868 einsetzende Restauration beginnt erst 1886 mit unnötigen und irritierenden Zutaten, wie dem Verbindungsbau zwischen S. Ulrich und dem Kaiserhaus, der Erhöhung der drei Giebelmauern des Saalbaus und der Erweiterung der Terrassenanlage.

Man merkt an den ausgezeichneten Schnitten und Grundrissen, sowie an den klaren Rekonstruktionen, die übrigens in der Architekturgeschichte noch viel zu wenig verwendet werden, daß ein Architekt der Verfasser ist. Dies ist auch der Grund, daß die hier allerdings weniger wichtigen Denkmäler der Bauornamentik nicht photographiert, sondern in Zeichnungen wiedergegeben sind, was die stilgeschichtliche Verwertung beeinträchtigt. Aber das ist unwesentlich im Vergleich zu der großen und vorbildlichen positiven Arbeit, die Hoelscher geleistet hat.

Alexander Dorner

RICHARD WIEBEL: DAS SCHOTTENTOR. Kulturhistorische Auslegung des Portalbildwerkes der St. Jakobskirche in Regensburg. Augsburg. Benno Filser.

Die ikonographische Erklärung der Regensburger Schottenportalskulpturen ist bisher sehr auseinanderführende Wege gegangen. Wiebels Erklärungsversuch sucht die Hauptrichtungen: Deutung aus der kirchlich-theologischen Vorstellungswelt und aus der der germanischen Mythologie zu vereinen und zu durchdringen. Das Weltgericht und der Untergang von Erde und Himmel, die Sprengung der Klimazonen, der Himmelsrichtungen, der Erdteile und die Ausschließung der Verdammten seien das Thema: „Grundlage der Disposition und Darstellung" sei der Schlußsatz, in welchem die Vorhersagung des Weltgerichts ausklingt. „Himmel und Erde werden vergehen, aber meine Worte werden nicht vergehen."

Ob diese Erklärung die richtige ist? Wir wissen es nicht. Überzeugend ist sie durchaus nicht, höchstens an vereinzelten Einzelpunkten. Sehr gewagt ist die Interpretation bis ins Kleine, bis in die Form von Ornamenten herab. Immer wieder wird sich der kritische Leser fragen: ist eine andere Deutung als diese weit hergeholte wirklich nicht möglich? Eine bartlose, in einen Mantel gehüllte Gestalt wird etwa als der Westen gedeutet. Folgendermaßen: „Die Verhüllung der Gestalt des Westens in unserem Falle deuten wir als Regenmantel, Wintermantel. Vom Westen kommen

die kalten Regengüsse. Die gewellte Borte als Zier des Mantels mag den Glanz des Abendrots andeuten." Wiebel glaubt aus seinen Deutungen schließen zu dürfen, die Anlage sei ursprünglich als Westportal beabsichtigt gewesen. Baugeschichtlich höchst unwahrscheinlich, da das Nordtor mit seinen Skulpturen im Verbande der Bautätigkeit kaum sehr früh entstanden sein dürfte (vgl. Cicerone XVII, S. 334 f.). Drei männliche Gestalten unten rechts sind angeblich die Vertreter der weltlichen Wissenschaft. „Alle sieben auftreten zu lassen fehlte der Raum", meint der Autor, obgleich dem der Augenschein widerspricht. Die menschliche Wissenschaft als das Vergängliche, das mit dem Vergehen des Himmels ins Nichts versinken werde, sei die Idee. Sonst haben mittelalterliche Programme den Artes liberales, der Vita contemplativa stets eine ehrenvollere Stellung gegeben. Auch sie sind ein Weg zur Erlangung des Heiles.

So haben die meisten dieser Erklärungen nichts Zwingendes. Der Verfasser denkt sich allerlei, aber er vermag nicht nachzuweisen, daß seine Gedanken die der Schöpfer des Portales gewesen. Aber er schreibt: „Das ist des großen Rätsels Lösung. — Überzeugt und tief ergriffen vom Gedanken an das Ende dieser schönen Welt, an den jüngsten Tag, spricht der unbekannte Meister des 12. Jahrhunderts aus seinem in Stein gemeißelten Werke die Worte des Herrn: „Wer das liest, der verstehe und merke es wohl!" Beenken

RICHARD KRAUTHEIMER: MITTELALTERLICHE SYNAGOGEN. Frankfurter Verlagsanstalt. Berlin W 15.

Es gibt in jeder Wissenschaft Bücher, nach deren Veröffentlichung man sich wundert, daß sie nicht längst geschrieben wurden. Eine solche Arbeit liegt vor uns. Krautheimer hat eine Fülle von anregendem Material zu dem Thema gesammelt und vor uns entbreitet.

Um die Mitte des zehnten, vorchristlichen Jahrhunderts entstand der erste Kultbau, von dem wir uns eine klare Vorstellung machen können: der salomonische Tempel in Jerusalem. Der jüdische Tempel entwickelte sich aus der offenen Opferstätte, dem Höhenheiligtum. Die frühe Synagoge ist Bet- und Lehrhaus zugleich und weist eine Spannung zwischen Sakral- und Profanbau auf.

Das Judentum um Christi Geburt spricht sich in Formen der hellenistischen Antike aus. Die galiläischen Synagogen übernehmen den basiliken Typus aus der römischen Profanarchitektur. „Was sich im Räumlichen, in der Gestaltung der Körper, der Ornamentik ändert, steht innerhalb der Änderungen verankert, die in der ganzen, antiken Welt vor sich gehen, ohne daß ein Einfluß des Orients auf die architektonische Gestaltung nachzuweisen wäre. Die jüdische Kultur, die in der Umgestaltung des Ethischen wie des Religiösen — Erlösungsgedanken usw. — wesentlichstes, orientalisches Kulturgut der antiken Welt vermittelt, ihr ganzes Denken damit umzugestalten ihr geholfen hat, steht künstlerisch völlig unter dem Einfluß der Antike." Diese Feststellung ist für die allgemeine Kunstgeschichte interessant und wichtig, weil sie gegen die These der Strzygowskischen Schule spricht. Wenn der Osten den Gedanken des Kuppelbaues und des tonnengewölbten Breitraumes zuerst gebracht hätte, so müßten auch innerhalb des jüdischen, zu Vorderasien gehörenden Kulturkreises irgendwelche vorderasiatischen Raumtypen vor dem Eindringen des Hellenismus Gestalt gewonnen haben, was nicht der Fall ist. Die jüdischen Kultbauten der Zeit sind vom Westen her übernommen, nicht vom Osten.

Mit anerkennenswerter Objektivität behandelt auch Krautheimer sein eigentliches Thema: die mittelalterlichen Synagogen. Er gibt zu, daß das mittelalterliche Judentum keine eigene, künstlerische Sprache hatte. Der jüdische Kultbau ist abhängig von seiner Umgebung, bildet keine fortlaufende Entwicklung als künstlerisches Formproblem. Aber nicht das Bildverbot ist die Ursache der künstlerischen Unselbständigkeit, sondern die Kunstgleichgültigkeit entspringt einer Angst vor Ablenkung von der religiösen Andacht. „Die bildende Kunst, wie alles Sichtbare, hat nur soweit Wert, als sie unmittelbar auf Gott hinlenkt, sie ist wertlos, wenn sie von ihm abzieht. So kommt es zur Gleichgültigkeit in bildkünstlerischen Fragen. Maimonides hatte es sich zur Regel gemacht, während des Gottesdienstes und im häuslichen Gebet die Augen zu schließen, um nicht durch äußere Dinge abgelenkt zu werden."

Aus dieser Gleichgültigkeit gegen die Welt der Erscheinung leitet Krautheimer mit gutem Recht die gedankenlose Aufnahme fremder Kunstformen her, die nur in unwesentlichen Punkten verändert werden durch Verkleinerung der Apsis zur Aronnische, durch Anschiebung einer Vorhalle usw.

Die Raumform der zweischiffigen Halle beherrscht den Synagogenbau vom 12. bis ins frühe 16. Jahrhundert. Daneben entstand sehr früh die einschiffige Form. Später ist ein Stehenbleiben auf diesem Formapparat wahr-

zunehmen, bedingt durch die Ausscheidung aus der kulturellen Entwicklung Europas.
Auch kulturgeschichtliche Probleme, die sich mit dem Fragenkomplex der mittelalterlichen Synagogen berühren, werden mit dem Hauptthema in klaren Zusammenhang gebracht, wie die Stellung des Judentums im Abendland, der Beruf der Juden, die jüdischen Rechts- und Finanzgeschäfte, die ersten Pogrome usw.
Wir möchten hoffen, daß der orientierte Verfasser in einem nächsten Werke eine Geschichte des morgen- und abendländischen Synagogenbaues nach künstlerischen Gesichtspunkten veröffentlichen werde, wobei vor allem die „prächtigen", toledanischen Synagogen einzubeziehen wären. In dem vorliegenden Buche wurden die kultmäßig geforderten Formen gewertet.

Sascha Schwabacher

N. IRSCH: DIE TRIERER ABTEIKIRCHE ST. MATTHIAS UND DIE TRIERISCH-LOTHRINGISCHE BAUTENGRUPPE. Dr. Benno Filser, Verlag G. m. b. H., Augsburg, Köln, Wien. 1927.

Diese sehr vorsichtige und dabei sehr sorgfältige Untersuchung kommt zu wichtigen Ergebnissen. Zunächst am Objekt selbst: der Verfasser weist halbrunden Chorschluß und Wölbung der Ostteile von Anfang an nach. Da er außerdem noch ursprüngliche Wölbung des Langhauses überzeugend belegen kann — wodurch ein für St. Matthias charakteristischer Zwiespalt zwischen Wölbung und aufgehendem System als Übergangserscheinung erklärlich gemacht wird —, erhalten die Anklänge an Maria Laach wesentliche Stärkung. Aus Erfordernissen der Wallfahrt erklärt Verfasser wieder überzeugend die Gestaltung der Choranlage. In der Rekonstruktion der Westanlage werden interessante Beziehungen aufgedeckt. Die klar gesonderten Bauabschnitte verteilen sich auf den Zeitraum zwischen 1127 und 1160. Lothringische Ornamentik dringt zuerst im Langhaus, dann üppig im Aufbau der Westteile ein.
Sehr wichtig ist dann die Untersuchung der westlothringischen Einflüsse im Trierischen. Deren Objekte sind: Langhaus von St. Matthias, Chorbau von St. Simeon (auf der Porta Nigra), der Ostchor des Trierer Doms und die Kirchen in Merzig und Roth. Die Baugeschichte des Domostchores wird dabei in drei Bauabschnitte zerlegt, eine Ansicht, die gegenüber den früheren Anschauungen Gültigkeit behaupten dürfte. Und hier im Domostchor erlischt dann der westlothringische Einfluß innerhalb der Trierer Gruppe (Stilwandel innerhalb dieser Gruppe).
Nach diesen wesentlichen Erörterungen werden dann noch die spätgotischen und barocken Teile und Zubauten von St. Matthias behandelt. Das Ganze ist im reifen Ton einer mustergültigen Monographie behandelt. Über die Klärung der lange offenen Bauprobleme von St. Matthias hinaus gibt es wichtigste Einsichten in die verwickelten Einflußverhältnisse aus Lothringen, damit auch einen Weiterbau an der elsässischen Frage, die durch Kautzschs Untersuchungen ins Rollen gekommen ist. Lebensgeschichte eines Bauwerks — könnte man dieses schöne Buch überschreiben, das der sehr verdienstvolle Verlag Dr. Benno Filser vorzüglich ausgestattet hat. Man dankt dem Verlag, daß er wieder eine wichtige Arbeit seinem imponierenden Verlagswerk einfügt.

O. Schürer

KURT GERSTENBERG: HANS MULTSCHER. Insel-Verlag, Leipzig 1928. (Serie der Deutschen Meister.)

Hans Multscher in der Reihe der „Deutschen Meister", würdig, stattlich, mit deutlichem Umriß, der größte Bildhauer um 1440 in Süddeutschland: eine Errungenschaft, auf die wir uns etwas einbilden dürfen. Die Gestalt war verschollen. Vor 40 Jahren etwa entdeckte man den Sterzinger Altar mit Statuen, Büsten und Bildtafeln und einer Urkunde, die das Datum 1457 und den Meisternamen nannte. Dann, um 1900, erwarb das Berliner Museum die gemalten Flügel des Altares, der jetzt der Wurzacher genannt wird. Hier derselbe Name inschriftlich und die Zahl 1437. Nun begannen Verwirrung und Streit, weil die Aussage der Sterzinger und der Berliner Bilder sich widersprachen. Ausgehend von den imposanten und lebensstarken Bildwerken von Sterzing, hat die aufbauende Stilkritik eine Reihe ausgezeichneter Skulpturen in Stein und Holz dem Meister zugeschrieben. Ulm und das schwäbische Land im weiteren erwiesen sich und erweisen sich noch ergiebig, was Bildwerke aus Multschers Zeit, von seiner Art, betrifft, minder ergiebig in bezug auf Malwerk.
Die Diskrepanz zwischen den Sterzinger und den Berliner Bildtafeln wird jetzt wohl ziemlich allgemein so erklärt: Multscher hat die Sterzinger Flügel nicht gemalt; die Statuen und Büsten, sein Werk in Sterzing, gehen mit den Berliner Gemälden gut zusammen. Der Maler von Sterzing ist eine jüngere, von Multscher sich deutlich abhebende Persönlichkeit.

Gerstenberg bietet nach gründlichem Studium des gesamten Materials die beruhigende Bestätigung dieser Auffassung, die er durch glückliche Beobachtungen ergänzt und befestigt.
Neu, wenigstens in dieser starken Betonung, ist der Hinweis auf burgundische Vorbilder. Gerstenberg stellt sich vor, der um 1400 geborene Multscher sei um 1420 etwa in den Niederlanden gewesen und habe starke Anregungen empfangen von der französisch-niederländischen Steinbildnerei, die für unsere Augen durch die Meisterschaft Claus Sluters repräsentiert wird. Dies ist eine verlockende These. Gerstenberg glaubt auch in den Bildern des Wurzacher Altares Nachwirkung niederländischer Lehre zu spüren — was für mein Gefühl minder einleuchtend ist. Schließlich sind wir uns ja einig darüber, daß Multscher seiner Ausbildung nach Bildhauer und nicht Maler war. Er kann also als wandernder Geselle in Burgund oder Flandern gearbeitet haben, ohne von der neuen Malkunst berührt zu werden, abgesehen davon, daß um 1420 von dieser neuen Malkunst noch nicht viel sichtbar war. Als Maler wirkt er doch recht deutsch, ungeschmeidig und fern der niederländischen verfeinerten Ausdrucksweise.
Gerstenbergs Buch ist übersichtlich, erfreulich positiv und vermittelt mit veranschaulichender Sprachkunst weiteren Kreisen die Bekanntschaft mit einem großen Meister. Die Illustration ist vorzüglich und besonders reich an glücklichen Teilaufnahmen.

M. J. Friedländer

MARGARETHE HAUSENBERG: MATTHIAS GRÜNEWALD IM WANDEL DER DEUTSCHEN KUNSTANSCHAUUNG. Verlagsbuchhandlung J. J. Weber. Leipzig 1927.

Diese Arbeit, die der Philosophischen Fakultät der Universität Greifswald als Dissertation vorgelegt war und nun in Buchform erschienen ist, verdient eine besondere Erwähnung. Die Verfasserin untersucht die Frage, warum Grünewald, der sogenannte Grünewald, so lange Zeit fast unbekannt war und warum er nicht immer so verstanden wurde, wie wir ihn heute verstehen! Sie kommt zu dem Ergebnis, daß es hierauf eine einzige Antwort nicht gebe, sondern viele: weil die Verschiedenartigkeit in der Beurteilung durch eine 400jährige Geschichte durch die Ungleichartigkeit des Sehens, vor allem aber auch durch die besondere Art von Individualität des deutschen Volkes zu erklären sei, das „je nach Bedarf" bald die eine, bald die andere Seite Grünewaldscher Kunst beleuchtet habe! Da, wo die Renaissance schlechthin gültig sei, verschließe man sich der richtigen Erkenntnis, und nur der nordische Mensch könne den nordischen Künstler, Grünewald, völlig begreifen. Vortrefflich ist die Art, wie die Verfasserin die verschiedenen Quellen abgefragt hat; selbstverständlich bezieht sie sich in erster Linie auf Heinrich Alfred Schmid, dessen Werk doch den eigentlichen Grund für die gesamte, spätere Grünewald-Forschung, ich sage „Forschung" und nicht Interpretation gelegt hat. Der Kenner der Grünewald-Literatur hört ab und zu natürlich viel Bekanntes, und manche Gedanken gehen wohl letzten Endes auf das Hören von Vorlesungen zurück; indessen wird dies alles doch in besonderer Weise beurteilt, verwertet und vorgetragen. Beachtenswert erscheint mir das, was über das 20. Jahrhundert gesagt wird, d. h. als der Verfasserin sich die Frage erhebt, welche Züge die neueste Zeit an Grünewald entdeckt und wie die verschiedenen Methoden moderner Kunstbetrachtung sich mit Grünewald auseinandersetzten! In einem dritten Abschnitt wird der Gegensatz der Beurteilung zwischen dem 20. und 19. Jahrhundert noch besonders entwickelt, und sehr gut ist herausgearbeitet, wie gerade im Ausdeuten der Farbgebung das eine Jahrhundert über seinen unmittelbaren Vorgänger hinausgreift! Der vierte Abschnitt „Grünewald und Wir" ist vielleicht etwas knapp geraten, doch wird man entschädigt, wenn man in den 505 ungemein fleißig erarbeiteten Anmerkungen das herausholt und herausliest, was zur Vervollständigung beiträgt. Hugo Kehrer

LITERATUR ZUR PLASTIK

Ernst Buschor und R. Hamann: Die Skulpturen des Zeus-Tempels zu Olympia. Verlag des kunstgeschichtlichen Seminars, Marburg. 1924. Textbd. u. Mappe.

Georg Swarzenski: Nicolo Pisano. Meister d. Plast. Iris-Vlg. Frankfurt a. M. 1926. Doppelbd. 8 M.

Georg Lill: Deutsche Plastik. Wegweiser-Vlg. Berlin. 1925. 7 M.

Willi Burger: Altdeutsche Holzplastik. R. C. Schmidt & Co. Vlg. Berlin. 1926.

Hans Jantzen: Deutsche Bildhauer des 13. Jhdts. Deutsche Meister. Insel-Vlg. Leipzig. 1925. 14 M.

Hermann Beenken: Bildhauer des 14. Jhdts. am Rhein und in Schwaben. Deutsche Meister. Insel-Vlg. Leipzig. 1927. 15 M.

Julius Baum: Die Sammlung Hubert Wilm in München. Vlg. Klinkhardt & Biermann. Leipzig 1928. 36 M.

Julius Baum: Niederschwäbische Plastik des ausgehenden Mittelalters. Alex. Fischer Vlg. Tübingen. 1925. 9 M.

Hubert Wilm: Gotische Charakterköpfe. Bruckmann A.-G. Vlg. München. 1925.

Archäologie und neuere Kunstgeschichte marschieren noch immer allzu getrennt. Auf dem Gebiet der Plastik ist das besonders bedenklich; die Leidtragende ist die neuere Disziplin. Dennoch wird über kurz oder lang zwangsläufig eine gründliche, breit basierte Arbeit fällig werden, etwa mit dem Titel: Das Leben der Plastik von ihren Anfängen bis heut, oder: Typologische Reihen durch die Plastik aller Zeiten. Welche Rolle Ägypten und Griechenland dabei spielen müssen, ist nicht zweifelhaft. Sie wird wieder einmal sehr eindringlich demonstriert durch die mustergültige Publikation eines Hauptwerkes aus der Blütezeit griechischer Kunst, der Skulpturen vom Zeus-Tempel zu Olympia. Als Herausgeber zeichnen Ernst Buschor und Richard Hamann in Gemeinschaft mit dem Deutschen Archäologischen Institut in Athen. Der Text beleuchtet bei aller Kürze präzis und selbständig die mit den Olympiaskulpturen zusammenhängenden Fragen, vor allem der ursprünglichen Anordnung. Besonders wertvoll wird er für den Nicht-Archäologen durch einen Abbildungsnachweis, der zu Stichworten wichtige Literatur gibt. Die 103 Lichtdrucktafeln aber sollten zumindest die Kunsthistoriker, die sich eingehender mit Plastik befassen, als ständiges Handwerkszeug brauchen. Zum „Wesen der Plastik" ist hier selbst aus den Reproduktionen weitgehende Erkenntnis zu schöpfen. Dem allgemeiner interessierten Kunstfreunde aber werden sie die griechische Schönheit so stark vermitteln, wie selten „Abbildungen".

Eine Arbeit über Nicolo Pisano vermag einer Auseinandersetzung mit der Antike nicht aus dem Wege zu gehen. Szwarzenski hat das in seinem Buch über den Meister auch nicht getan; im Gegenteil, er hat in diesem Fall mit Recht der allzu einseitigen Betonung der antiken Einflüsse sehr energische Hinweise auf die vorwärtsdrängenden, eigenschöpferischen Leistungen Nicolos entgegengestellt und erstmalig die Verbindungen seiner Kunst zu Frankreich — ja vielleicht Westdeutschland — deutlicher aufgezeigt.

Im übrigen könnte der Text vielleicht noch gedrängter sein. Jedenfalls entspräche das mehr dem ausgezeichneten Leitgedanken der Reihe, in der das Buch den ersten Band bildet (der zweite über Schlüter und der dritte über Bernini, beide von Benkard, kamen bereits früher heraus). „Meister der Plastik" sollen in ihr behandelt werden; und das geschieht, nach den ersten Bänden zu urteilen, hier auf die wirtschaftlich heut' einzig mögliche Art: durch solide wissenschaftliche Bearbeitung, ausgiebige Beigabe guter Abbildungen, sorgfältige Ausstattung und billigen Preis.

Swarzenski wird in der Serie auch den Band über Giovanni Pisano schreiben. Das ist sehr zu begrüßen, denn die Publikation ausländischer Plastik ist über der mittelalterlicher deutscher in der letzten Zeit etwas sehr zurückgeblieben. Neuere deutsche Materialsammlungen zur französischen Plastik sind längst Bedürfnis; darf man sie vom Marburger Institut erwarten?

Über deutsche Plastik liegen wieder zahlreiche Veröffentlichungen vor. Einen populären, in Anlage und Auswahl gleich guten Gesamtüberblick hat Georg Lill unter dem Titel „Deutsche Plastik" für den Volksverband der Bücherfreunde geschrieben. Er kommt mit 32 in den Text eingeschalteten Tafeln aus und entwickelt an Hand dieses Materials Geschichte und künstlerischen Verlauf der deutschen Plastik. Wer weiter will, findet die Zugänge zum Schrifttum leicht in einem systematisch geordneten, sehr reichen Literaturanhang.

Einen ebenso sachkundigen als von seinem Stoff begeisterten Autor wie Lill hätte sich der sonst so gut beratene Verlag der „Bibliothek für Kunst und Antiquitätensammler" für den Band „Altdeutsche Holzplastik" suchen sollen. An geeigneten Kräften gerade auf diesem Forschungsgebiet fehlt es heut' nicht. Willi Burger, der Verfasser des Bandes, gehört freilich nicht zu ihnen. Was er geliefert hat, ist journalistisch zusammengelesen und -geschrieben, aber weder verdaut noch anregend dargestellt. Bei Lehrbüchern, die von vornherein auf einen großen Leserkreis rechnen dürfen, muß die Verantwortung gegen diesen sich in erster Linie in der Wahl des Autors ausdrücken!

Die „Serienfabrikation" hat seit Jahren in der Buchherstellung immer mehr um sich gegriffen. Ob aus zwingendem Bedürfnis wie in der Technik, bleibe dahingestellt. Sie kann, auf dem Grundsatz „gut und preiswert" fußend, gedeihen; wir glauben das von der obenangezeigten Reihe „Meister der Plastik"; wir möchten es gern auch von der im Inselverlag er-

scheinenden, wesentlich opulenter ausgestatteten Folge „Deutsche Meister" glauben. Aber sie ist vielleicht schon zu gewichtig und darum zu teuer, obgleich die Preise relativ sehr niedrig sind. Der deutschen Plastik sind bisher drei Bände gewidmet: Simon Meller, Peter Vischer d. Ä. (angezeigt von Berliner im Sonderheft „Kunstliteratur"), Hans Jantzen, Deutsche Bildhauer des 13. Jahrhunderts (1925) und Hermann Beenken, Bildhauer des 14. Jahrhunderts am Rhein und in Schwaben (1927). Alle sind Werke von wissenschaftlichem Rang und eigener Physiognomie, die den Spezialisten in zahlreichen Fragen zum Für und Wider reizen. Jantzen behandelt fast ausschließlich die Angelpunkte deutscher Plastik im 13. Jahrhundert: Straßburg, Naumburg, Bamberg (der Nachdruck liegt auf deutsch). Schon dieser Dreiklang sichert dem Werk von vornherein eine gewisse monumentale Struktur, die Jantzen bei aller Sachlichkeit mit warmem Leben zu durchströmen weiß. Man liest diese Kapitel — Bamberg! — wie Heldensage in der Jugend: man erfährt und genießt in einem.

Beenkens Untersuchungen befassen sich diesmal ausschließlich mit deutscher Plastik des 14. Jahrhunderts. Schon diese Tatsache bedingt einen völlig andern Aufbau der Arbeit. In dieses Jahrhundert, das allzulange als eins des Übergangs und der Wirrnis mißverstanden wurde, ist die Forschung erst seit einem halben Menschenalter herzhafter eingedrungen, und so gilt gewöhnlich ein großer Teil jeder Beschäftigung damit erstmaliger Sichtung, Zusammenstellung: Kärrner-Arbeit. Auch in den neun Aufsätzen Beenkens ist es nicht anders. Zahlreiche neue Beobachtungen und Arbeitshypothesen werden ausgebreitet und -gewertet, immer mit dem Blick aufs Ganze, auf die allgemeine Stilentfaltung, schließlich die Bedingtheit der formalen durch die geistige Haltung. Des Verfassers Darstellungsweise ist an dieser Aufgabe gewachsen, ist sehr viel klarer und prägnanter geworden, als in mancher seiner früheren Arbeiten. Dieses Buch ist wieder eines von denen, daraus die Wissenschaft lange Nutzen ziehen wird.

Viele interessante Stücke macht die Veröffentlichung von Julius Baum über „Die Sammlung Hubert Wilm in München" bekannt. Der Text ist kursorisch und wäre vielleicht besser in reiner Katalogform dargeboten worden.

Ein populäres Buch will das von Julius Baum über die „Niederschwäbische Plastik des ausgehenden Mittelalters" sein. „Unmittelbarer Anlaß" war die seinerzeit viel erörterte Absicht der Stadt Rottenburg, ihren schönen Marktbrunnen von 1470 zu veräußern. Es bedarf kaum einer Erwähnung, daß Baum neben seinem Hauptziel, Gewissen und Sinn für die heimatlichen Kulturdenkmäler zu schärfen, mehr erreicht: er stellt einen neuen Landschaftsbegriff in der schwäbischen Kunst auf, klärt ihn mit Hilfe zahlreicher Abbildungen und textlicher Hinweise und gibt der Wissenschaft damit einige neue, bequem kontrollierbare Fixpunkte.

An wen aber darf sich ein Buch wenden, das „Gotische Charakterköpfe" in Wort und Bild zum Gegenstand hat? Die Antwort ist nicht leicht und kann verschieden sein. Am liebsten sähe man die schönen Tafeln, ohne Text und Unterschriften, „ad usum Delphini". Man vermag sich auch vorzustellen, daß sie das Zungenschnalzen besonderer Feinschmecker auf dem Gebiet des Kunstgenusses auslösen, freilich nicht auf lange Zeit. Das Thema ist zu schwer, fordert vom Betrachter zu viel positive Mitarbeit, als daß es weitere Kreise fesseln könnte — das ist immer noch für die Tafeln gemeint. Zu diesen Tafeln den Text schreiben, hieße, die jeweilige Einstellung des Menschen zu seiner Zeit mit allen ihren Grundlagen analysieren. Wollte man es um jeden Preis kurz machen, müßte man das Thema unter einen speziellen Gesichtswinkel rücken, etwa: Gotische Köpfe und Naturalismus. Freilich forderte eine solche Formulierung — und ähnlich scheint sie Wilm bei der Niederschrift des Textes vorgeschwebt zu haben — eine Quintessenz aus tiefgehenden Erkenntnissen. Von diesen Polen aus gesehen, ist der Text Wilms zu kurz und zu lang; es gibt viele Wiederholungen darin und keine rechte Gestaltung. Der Verlag hat mit der Wahl des Themas sich und dem Autor keinen Gefallen getan. Es ist freilich eine schwere Aufgabe, geistige Bedürfnisse der Masse — auch der „gebildeten Masse" — in Bücher umzusetzen!

Wiese

RAIMOND VAN MARLE: THE DEVELOPMENT OF THE ITALIAN SCHOOLS OF PAINTING, vol. IX. — The Hague, Martinus Nijhoff. 1927.

Der neunte Band von van Marles groß angelegtem Werke umfaßt die toskanische Malerei, und zwar im besonderen Florenz und Siena in den Jahrzehnten um die Wende des 14. und 15. Jahrhunderts, mit Ausschluß der großen Stilbildner, welche dieser Zeit angehören.

Kapitel 1 behandelt Bicci di Lorenzo, den als

Maler und Bildhauer tätigen Künstler, dessen umfangreiches Oeuvre zusammengestellt wird; seinen vermutlichen Schüler Paolo di Stefano, genannt Lo Schiavo; Dello Delli, auf den man jetzt zumeist, wenn auch mit einer gewaltsamen Umdeutung der archivalischen Notiz, Malereien in der Kathedrale von Salamanca zurückführt (die Annahme, daß der Nicolao Fiorentino des Dokumentes in Salamanca mit Dello Delli identisch sei, weil dessen Vater Nicola geheißen hatte, bleibt Hypothese[1]. Auf sicherem Boden stehen wir dagegen wieder in bezug auf die Persönlichkeit des Rossello di Jacopo Franchi auf Grund zweier signierter Bilder. Die künstlerische Persönlichkeit des Giovanni dal Ponte, wie sie durch die Forschungen von Toesca und Conte Gamba festgestellt worden war, findet bei van Marle ausführliche Behandlung, wie sie der kraftvollste und originellste Künstler dieser Gruppe verdient. Unter der Marke „Pseudo Ambrogio di Baldese" werden noch einige Madonnenbilder angereiht. Sehr dankenswert ist der mit Illustrationen versehene Anhang über die entzükkenden, dieser Zeit und Schule angehörigen Cassonemalereien.

Kapitel 2 beginnt mit einer Übersicht über die von den Camaldulenser Mönchen um 1400 in Florenz ausgeführten Miniaturmalereien, um dann zu den Werken des aus dieser Richtung erwachsenen ausgezeichneten Malers, des in Siena geborenen, aber in Florenz tätigen Lorenzo Monaco, überzugehen. Seit dem Erscheinen von Siréns erstem zusammenfassenden und bleibend wertvollem Buche über diesen Künstler ist noch manches verstreute Werk bekannt geworden, so daß van Marles Zusammenstellung, unterstützt von zahlreichen Abbildungen, das von Sirén entworfene Gesamtbild wesentlich ergänzt. Abgesehen von einigen anonymen Schulwerken, lassen sich aus der Nachfolge des Don Lorenzo drei Persönlichkeiten abgrenzen: der seinen Namen beharrlich verbergende „Maestro del Bambino Vispo", Mariotto di Nardo und der Aretiner Parri Spinelli. Sehr wesentlich schon durch andere Strömungen, vor allem durch die Kunst des Masaccio mitbestimmt ist Andrea di Giusto, den man nur mehr mit Vorbehalt dieser Gruppe zuzählen darf.

Kapitel 3. Masolino da Panicale abgesondert von Masaccio zu behandeln, ist ein Wagnis. Es ist von den Wandgemälden in Castiglione d'Olona und in Empoli, von den Madonnenbildern in München und Bremen, kleineren Tafeln im Vatikan und in Neapel die Rede. Dazu kommen die Madonna der Davis Collection in Newport und die Verkündigung der Goldmann Collection in New York. In San Clemente in Rom entscheidet sich van Marle für Masolino, bei den Malereien der Brancacci-Kapelle aber für alleinige Arbeit des Masaccio, der in seinen frühen Arbeiten deutlich die Schulung durch Masolino bekunde.

Kapitel 4 ist der vor Jahren durch Berenson wieder zu Ehren gebrachten Kunst des Sienesen Stefano di Giovanni, genannt Sassetta, gewidmet. Manches weniger bekannte Stück, wie der Zug der heiligen drei Könige der Maitland F. Griggs Sammlung in New York, ergänzt die Anschauung von diesem liebenswürdigen, bisweilen bezaubernden Künstler.

In Kapitel 5 folgt eine zusammenfassende Betrachtung der Werke des Giovanni di Paolo, unter Einbeziehung manches wenig bekannten, oder nur an entlegener Stelle reproduzierten Werkes.

Kapitel 6 umfaßt das sehr umfangreiche malerische Werk des Sano di Pietro, der es trotz seiner, höflich gesagt, Einförmigkeit in den letzten Jahren noch auf zwei Monographien (Gaillard und Trübner) gebracht hat, ein Vorzug, den große Meister der Barockzeit noch nicht erreicht haben. Van Marle vermag dem Bekannten noch einige bisher verborgene Stücke hinzu zu fügen.

Kapitel 7 schließt die Betrachtung dieser Stilphase der Sienesischen Malerei mit der Behandlung der Werke von Domenico di Bartolomeo und Priamo della Quercia in einer die Gewandtheit und Mannigfaltigkeit derselben sehr reizvoll illustrierenden Weise ab. Außer den bekannten Malereien des Hospitals in Siena werden Madonnenbilder, Altarwerke, Teile des Fußbodenmosaiks des Doms von Siena, die bekannte bemalte Schachtel der Sammlung Figdor in Wien (eine Bestimmung von Toesca) u. a. als Werke Domenicos vorgeführt.

Das letzte, 8. Kapitel schließt mit einigen Malerpersönlichkeiten aus der Toskanischen Provinz, insbesondere Francesco d'Arezzo und Alvaro da Portogallo.

Die gewohnten gründlichen Indizes, sowie die 377 guten und scharfen Abbildungen erhöhen den Wert auch dieses Bandes des unentbehrlichen Handbuches, dessen Vorzüge, ausgebreitete Kenntnis und sorgfältige Verarbeitung des weit verstreuten Materials, durch die mustergültige Ausstattung voll zur Geltung gebracht worden.

W. Suida

[1] Eine ausführliche Publikation der Malereien des Maestro Nicolao in Salamanca geben S. C. und Mr. Gómez-Moreno im Archivo Español de arte y Arqueologia Nr. 10. 1928.

ANNY E. POPP: LEONARDO DA VINCI. Zeichnungen mit 90 Tafeln. R. Piper & Co. Verlag. München 1928.

Dieser Versuch, an Hand einer Auswahl von 90 guten Zinkotypie-Abbildungen nach Zeichnungen Leonardos, einem weiteren Publikum eine Vorstellung von Leonardos Wesen und Kunst zu geben, steht im Niveau weit über ähnlichen, bisher auf den Markt gebrachten Bilderbüchern. Auf Grund einer sehr eingehenden Beschäftigung mit allen Problemen, die in der Leonardoforschung noch zum Teil ihrer endgültigen Lösung harren, sowie nach manchen Streifzügen durch die gewaltige Zahl der schriftlichen Aufzeichnungen des Meisters hat A. E. Popp eine klug durchdachte und manche wesentlichen Züge herausgreifende Einleitung geschrieben. Zu jeder der Illustrationen gibt sie außerdem die entsprechenden katalogartigen Vermerke, die über Material, Erhaltungszustand und Literatur gut informieren, dazu auch noch kritische Bemerkungen der Verfasserin, namentlich bezüglich der kunsthistorischen Zusammenhänge, Datierung und dergl. enthalten. Bei letzteren hätte die Verfasserin allerdings gut getan, eigene Hypothesen und objektiv feststehende Tatsachen deutlich voneinander getrennt zu halten. So ist die Annahme, die Draperiestudie im Gabinetto della Stampe in Rom sei Vorstudie zu der kleinen Verkündigung des Louvre, nicht zutreffend. Die Federzeichnung Tafel 19 im Metropolitan-Museum in New York enthält nicht Vorstudien zur Grottenmadonna, sondern zu der von mir schon vor Jahren (Monatshefte für Kunstwissenschaft 1920) rekonstruierten Natività, von der mehrere Kopien erhalten sind. Die Kostümstudie Tafel 80 und die sogenannte Beatrice, Tafel 89, stimmen im Charakter zu den Arbeiten Leonardos um 1490, gehören aber keinesfalls in die letzten Lebensjahre Leonardos in Frankreich. Viel zu apodyktisch sind die Äußerungen über Beziehung und Datierung der Blätter, die mit dem Reiterdenkmal zusammenhängen. Denn die an anderer Stelle von der Verfasserin gegebenen Darlegungen (Zeitschrift für Bildende Kunst 1926 bis 1927) haben doch nur den Charakter einer allerdings scharfsinnigen Hypothese.

Die Auswahl der Blätter ist gut und enthält manche wichtige und selten reproduzierte Stücke, so die schöne Silberstiftzeichnung eines Reiters in der Sammlung Oppenheimer (Abb. 14), sowie manche der Blätter aus Windsor, wie die Feldarbeiter und den Pflüger (Abb. 29), sowie sechs Blätter der Regenserie, zu denen die Verfasserin feinsinnige Anmerkungen macht. Das durchdachte und gründlich gearbeitete Buch, das die Tiefen und Fährnisse der Leonardoforschung keineswegs verbirgt, dabei aber auch für den Uneingeweihten immer lesbar und anregend bleibt, bietet eine sehr gute Einführung zur Beschäftigung mit diesem geheimnisvollen Meister.

W. Suida

EDMUND HILDEBRANDT: LEONARDO DA VINCI, der Künstler und sein Werk. G. Grotesche Verlagsbuchhandlung. Berlin 1927.

Es ist nicht leicht, diesem Buche gerechtzuwerden. Es enthält die Auffassung der Kunst Leonardos durch einen feinsinnigen, vielseitig gebildeten Menschen. Man scheut sich fast, durch Hinweis auf Lücken und Unrichtigkeiten in Einzelheiten dem Buche wehe zu tun. Denn dasselbe strebt gar nicht danach, historische Tatsachen festzustellen und mitzuteilen, sondern es enthält die Schilderung eines inneren Erlebnisses. Die Frage ist nur, wie weit darin Leonardos Wesen rein zur Darstellung kommt.

Für einen Versuch zusammenfassender Schilderung Leonardos müßte das Fundament von zwei Seiten her gebaut werden. Erstens durch genaues Studium aller künstlerischen Schöpfungen des Meisters selbst sowie der Werke der Künstler seines engeren Kreises, um — soweit dies jemals möglich ist — festzustellen, was wir von Leonardo als Künstler noch besitzen. Zweitens durch lange Vertrautheit mit dem schriftlichen Nachlaß des Meisters. Beide Betrachtungen ergänzen einander, befähigen vereint erst dazu, eine Ahnung von Leonardos wahrem Wesen (soweit es dem jeweiligen Betrachter erreichbar ist) zu erfassen und zu formulieren.

Ich muß gestehen, daß meine Vorstellung von Leonardos Wesen, so unvollkommen sie sein mag, mit derjenigen Hildebrandts gar nicht übereinstimmt. Größte Sorgfalt in der Kenntnis und Verwertung des dokumentarischen Materials scheint mir unentbehrlich. Die Pariser und die Londoner Grottenmadonna einander als Original und Kopie gegenüberzustellen, ist nach den Dokumenten nachweisbar unrichtig und dem Augenschein nach ungerecht gegen das Londoner Bild. Die Betrachtung des Abendmahls auf Goethes Beschreibung (die selbst ein hohes Kunstwerk ist) einzustellen, ist methodisch anfechtbar, weil Goethe nach Raphael Morghens Stich schrieb, der von dem Original Leonardos in Einzelheiten, die für

die Deutung entscheidend sind, abweicht. An der ganz überarbeiteten Zeichnung des Christuskopfes in der Brera auch nur eine sichere Spur von Leonardos Hand nachzuweisen, halte ich für unmöglich. Unter den Zeichnungen werden gelegentlich Schulblätter als Originale, genau auf ihren Autor, z.B. Solario bestimmte, allbekannte Entwürfe als „Kopien nach Leonardo" angegeben.
Jedoch werden manche der Ansicht sein, daß eine kritische Auseinandersetzung den Kern von Hildebrandts Buch gar nicht treffe. Dieses ist so sehr auf die Persönlichkeit seines Autors eingestellt, enthält gewissermaßen Herzensergießungen über einige Werke Leonardos, daß man seine subjektive Berechtigung nicht bestreiten kann. W. Suida

EMIL SCHAEFFER: RAFFAELS SIXTINISCHE MADONNA ALS ERLEBNIS DER NACHWELT. Dresden. Verlag von Wolfgang Jeß o.J.

Es wäre eine lohnende Aufgabe, durch die Jahrhunderte die Aufnahme zu verfolgen, die ein berühmtes Kunstwerk bei Künstlern, Gelehrten und Kunstfreunden gefunden hat. Es würden sich wertvolle Beiträge ergeben zur Geschichte des Geschmacks und der Kunstanschauungen, zur Psychologie des künstlerischen Genießens und Urteilens, kurz zur Beschauerforschung, die ein so wichtiger und so vernachlässigter Teil der Kunstgeschichte ist. Raffaels Sixtina ist für eine solche Arbeit besonders geeignet: über kein anderes Bild ist so viel geschrieben, gedichtet — und phantasiert worden, ein reicher Stoff liegt zur Bearbeitung bereit.
Das vorliegende Büchlein bringt einiges Material für eine solche Untersuchung. Nach einem kurzen Überblick über die Geschichte des Gemäldes wird der Leser mit etwa fünfzig gut ausgewählten Äußerungen und Gedichten über die Sixtina bekannt gemacht, meist aus dem 19. Jahrhundert; die Kunsthistoriker sind absichtlich ausgeschlossen worden. Einiges wenige hätte als unerheblich wegbleiben können, z.B. die Äußerungen Fontanes und Friedrich Wilhelms IV. und das Hohlfeldsche Gedicht. Mit Recht sind die ausgewählten Stellen möglichst kurz wiedergegeben. Um so auffälliger ist es, daß das bekannte lange Schlegelsche Gemäldegespräch aus dem Athenäum und Carus' noch umfangreichere Betrachtungen vollständig abgedruckt worden sind, so daß sie mehr als die Hälfte des ganzen Textes in Anspruch nehmen. Hätte der Verfasser sie kürzer gegeben, so würde er auch die Kunsthistoriker haben zu Worte lassen kommen können, und so ein vollständigeres Bild vom Nachleben der Sixtina gebracht haben. Ungern vermißt man einen Hinweis auf Arnims Erzählung „Raphael und seine Nachbarinnen", die für die Auffassung der Romantik sehr bezeichnend ist. M. Stübel

ADOLFO VENTURI: STUDI DAL VERO. Attraverso le raccolte artistiche d'Europa. Milano, Ulrice Hoepli. 1927.

In diesem Bande hat der Verfasser eine Menge von Beobachtungen, die er auf langen, ausgedehnten Reisen gesammelt hatte, niedergelegt. Es sind fast durchwegs wenig bekannte, zum Teil sogar überhaupt nie publizierte bemerkenswerte italienische Gemälde. Die Einleitung enthält einiges Allgemeine, wovon insbesondere die Präzisierung unserer heutigen Einstellung zu der Phase der Kunstkritik, die mit dem Namen Giovanni Morelli verknüpft ist, sowie die Worte über Nutzen und Schaden der Photographien bemerkenswert sind.
Reichhaltig ist die Auswahl florentinischer Gemälde des 15. und 16. Jahrhunderts. Predellen des Fra Angelico und Castagno. Die alttestamentarischen Szenen des Peselino in Le Mans werden mitgeteilt. In Pollaiuolo statt Verrocchio sieht der Verfasser den Autor mehrerer Gemälde, wie des Erzengels mit Tobias in London und der Madonna in Berlin. Dankenswerterweise ist die Zeichnung Leonardos im Fodor-Museum in Amsterdam aufgenommen. Leonardo wird auch als Autor einer Terrakottafigur eines Putto mit Schild im Viktoria- und Albert-Museum in London betrachtet. Viel Interessantes wird aus dem Kreis der sienesischen Künstler mitgeteilt. Sicher zutreffend werden als Werke des Giovanni Baronzio von Rimini einige Tafeln des Berliner Museums bezeichnet, wogegen andere, wie die beiden schmalen Bilder der Münchner Pinakothek im Charakter zu abweichend sind, um dem gleichen Künstler zugeschrieben werden zu können. Eine ausführliche Betrachtung ist der Bilderfolge der Legende des hl. Vincentius Ferrer in der Estensischen Sammlung in Wien gewidmet. Die Beziehung derselben auf den Modenesen Agnolo degli Erri erscheint durchaus zutreffend. Von Ferraresen wird eine entzückende kleine Madonna des Cosimo Tura in amerikanischem Privatbesitz mitgeteilt. Daß das Novellenbild der Sammlung Emil Weinberger in Wien auch von Venturi als Werk des Bernardino Parentino akzeptiert wird, bestätigt erfreulicherweise die von mir schon 1912 in der Publikation „Österreichi-

sche Kunstschätze" gegebene Attribution. Mit der Zuweisung einiger Porträte an Correggio wird ein viel umstrittenes Gebiet betreten; jedoch scheint es, daß die beiden von Venturi namhaft gemachten männlichen Brustbilder bei Lord Lee und in der Eremitage immer mehr die allgemeine Zustimmung finden.

Reichhaltig ist die Auswahl an venezianischen Bildern und Zeichnungen. Den von Hadeln zusammengestellten Zeichnungen von Giovanni Bellini werden überzeugenderweise noch einige Blätter in Chatsworth und Bayonne hinzugefügt. Auch bezüglich der frühen Pietà im Vorrat der Dresdner Galerie dürfte Venturis Ansicht, sie sei ein Frühwerk des Giovanni Bellini selbst, zutreffend sein. Eine Reihe von unbekannten Werken des Bartolomeo Montagna wird zusammengestellt. Dankenswert ist die Mitteilung der Abbildung von „Nymphe und Schäfer" des Palma Vecchio im Besitze von M. v. Nemes. Unter den Zuschreibungen an Tizian verdienen insbesondere das ovale Fragment von Jupiter und Antiope in der Münchner Pinakothek und die äußerst wichtige Orpheus-Komposition in Prado Zustimmung. Letzteres Gemälde läßt sich schon in alten Inventaren als Werk Tizians nachweisen. Allgemeinem Interesse dürften das eigenartige Porträt von Savoldo, das von J. Böhler in München in italienischen Privatbesitz übergegangen ist, sowie eine ganze Reihe von charakteristischen Werken des Jacopo Tintoretto begegnen. Auf mehrere charakteristische Bilder des Paolo Veronese, zum Beispiel in Dijon, und Zeichnungen des Meisters in Bayonne wird hingewiesen. Bezüglich der allegorischen Darstellung im Vorrat der Wiener Galerie ist zu bemerken, daß dieselbe schon im alten Inventar als Kopie nach dem heute in England befindlichen Original bezeichnet wird. Eine dem Greco zugeschriebene Zeichnung des heiligen Andreas in Edinburgh dürfte eher als Werk des van Dyck zu gelten haben.

Sehr interessant ist die Auslese aus lombardischen Bildern und Skulpturen, welche mit dem interessanten Fragment der Sammlung Trecani in Mailand, das dem Zenale zugewiesen wird, beginnt. Der schöne auferstehende Christus des Borgognone bei Niccolson in London ist zweifellos echt. Eingehend werden die dem Boltraffio zugeschriebenen Malereien in der Nonnenkirche von San Maurizio in Mailand betrachtet. Mit vielen anderen dem Boltraffio zugeschriebenen Bildern sind auch sie der Ansicht des Referenten nach auf den sogenannten Pseudo-Boltraffio zu übertragen. Übrigens rühren die Medaillons mit weiblichen Heiligen nicht alle von einer Künstlerhand her. Von Gaudenzio Ferrari fällt insbesonders die prachtvolle Engelsgestalt im Museum von Besançon auf. Von Werken des Bremantino wird die Madonna mit dem Granatapfel in der Sammlung Simon in Berlin und eine höchst interessante Zeichnung im Bonnat-Museum in Bayonne besprochen. Endlich ist Luini zutreffend als der Autor eines vorzüglichen Gemäldes der liegenden Venus, ehemals in Privatbesitz in Bergamo, erkannt. Zu den Werken lombardischer Skulptur wäre anzumerken, daß das Porträtrelief der Sammlung Weinberger in Wien nicht den Lodovico Moro, sondern seinen 1476 ermordeten Bruder, den Herzog Galeazzo Maria Sforza darstellt. Von späterer Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts ist noch manches in dem reichhaltigen Bande zu finden: Bilder des Caravaggio, Bernardo Strozzi, Magnasco, Piazzetta und Tiepolo.

A. Venturis „Studi dal Vero" sind des allgemeinen Interesses gewiß. Vieles ist richtig an seinem Platz gestellt, über Vieles die Diskussion eröffnet, nach vielen Richtungen hin werden interessante Anregungen geboten.

W. Suida

ERNST BENKARD: CARAVAGGIO-STUDIEN. Verlag Heinrich Keller, Berlin-Wilmersdorf 1928.

Seitdem Kallab im Jahrbuch des allerhöchsten Kaiserhauses 1906 die moderne Caravaggio-Forschung eingeleitet hat, ist vor allem die Frühzeit Caravaggios durch Marangoni und Hermann Voss, gestützt auf die Überlieferung der Quellen und auf stilkritische Erwägungen, aufgehellt worden. Außer den gesicherten Gemälden in der Contarelli-Kapelle in San Luigi de Francesi in Rom konnten Caravaggio eine ganze Anzahl von Werken zugewiesen werden. Fast ohne Ausnahme nimmt Benkard in umfangreicher Beweisführung und bis ins kleinste gehenden Bildanalysen gegen die von Voss und Marangoni vorgenommenen Zuschreibungen Stellung. Die Glaubwürdigkeit Bagliones und Belloris wird von ihm angezweifelt, lediglich im Falle der Contarelli-Kapelle und des Johannes in der Galerie Doria gelten gelassen. So sind nach Meinung des Autors die wahrsagende Zigeunerin im Louvre und im Kapitolinischen Museum in Rom, die Lautenspielerin in der Eremitage und in der Galerie Barberini (nebenbei sei bemerkt, daß die Klischees der Abbildungen vertauscht wurden), die heilige Magdalena in der Galerie Doria, die Ruhe auf der Flucht ebenfalls in der Galerie Doria aus dem Oeuvre Caravag-

gios zu entfernen und dem Carlo Saraceni zuzusprechen. Der Bacchus in den Florentiner Uffizien wird gar als Saracenipasticcio angesehen. Konnten sich die Forscher, die bei all diesen Werken für die Autorschaft Caravaggios eintraten, auf die mit den Gemälden gut übereinstimmende Beschreibung der Quellen, die zwar nicht immer wie etwa im Falle des Bacchus die Gemälde durch Beschreibung eindeutig festzulegen, doch wahrscheinlich zu machen vermag, berufen, so verläßt sich Benkard nur auf seine Augen.

Die Ergebnisse seiner Untersuchungen sind so überraschend, daß man abwarten muß, wie sich die Forschung zu ihnen verhalten wird. Sie werden gewiß nicht unbestritten bleiben.

Alfred Scharf

G. K. LOUKOMSKI: LES VILLAS DES DOGES DE VENISE. Edition Albert Morancé. Paris.

Die Länder Europas rücken sich immer näher, auch geistig. So gibt ein Russe (der frühere Konservator zweier Museen) die italienischen Dogenvillen des Palladio in französischer Sprache heraus, die nach der Auffassung des Verfassers weniger bekannt als sein übriges Werk seien[1].

Loukomski, der außer in seiner eigenen, russischen Sprache zwei deutsche Arbeiten über Palladio veröffentlichte[2], glaubt, daß diese Bauten heute mehr die Schöpferkraft ihres Urhebers zeigten als die anderen Werke, da die Paläste in Vicenza durch ihre Lage in engen Gassen von ihrer Größe einbüßen und nur noch die Fassaden der venezianischen Kirchen von Palladio herrühren. Er unterscheidet drei Perioden in der Entwicklung des Stils, eine erste, in der der Künstler von seinem Lehrer Trissino stark beeinflußt war. Typus „Villa-Château", einfach und robust. Beispiele: Lonedo, Caldogno, Bagnolo, Finale, Dertesina, Poiana Maggiore und Montecchio Precalciono. Anordnung von drei Bögen, die von Türmen flankiert sind.

Mittlere Periode: Nach einem Besuch von Rom ganzer oder teilweiser Verzicht auf die Bögen zugunsten von Säulen (4:6 und mehr), die dekoratives Element sind. Typus „Villa-Temple". Beispiele: Capra, Foscari, Cornaro, Emo und Barbaro. In einigen dieser Villen ruhen die Säulengänge auf ebener Erde (Beispiele: Maser, Quinto, Santa Sofia), in anderem im Gegenteil auf ziemlich hohem Sockel (Beispiele: Meledo, Lonedo, Malcontenta und Fratta Polesine).

Dritte Periode: Ungefähr von 1565—1570. Typus „Villa-Palais". Beispiele: Piombino Dese, Montagnana, Angarano. Anordnung von Säulenetagen, weiten Vestibulen, zentralen Sälen, Loggien, majestätischen Treppen und pompösen Malereien.

Unter allen Villen des Meisters bleibt auch nach Loukomski die Capra Rotonda, der schon Goethe bewegte Worte widmete, die berühmteste.

Diese als zweibändiges Album herausgegebene Publikation enthält unter ihren 81 Illustrationen frappante Beispiele von Palladios Originalzeichnungen, die zum Teil unausgeführt oder unvollendet blieben.

S. Schwabacher

OSKAR POLLAK: DIE KUNSTTÄTIGKEIT UNTER URBAN VIII. Bd. I. Kirchliche Bauten (mit Ausnahme von St. Peter) und Paläste. Aus dem Nachlaß herausgegeben von Dagobert Frey, unter Mitwirkung von Franz Juraschek. (Quellenschriften zur Geschichte der Barockkunst in Rom.) Dr. Benno Filser Verlag. Augsburg 1928. XXIII, 480 S. 8°.

Es war im Frühjahr 1922, als mir Dagobert Frey in Rom einen dicken Stoß engbeschriebener Aktenbogen zeigte und mich aufforderte, das gewichtige Manuskript zu heben. Was wir da in den Händen hielten, war das druckfertige Ergebnis der unermüdlichen entsagungsvollen Arbeit Oskar Pollaks, das dieser in einem Jahrzehnt angestrengter Tätigkeit in Rom zusammengebracht hatte. Volle sechs Jahre hat es seitdem gedauert, bis jetzt der erste Band im Druck vorliegt; mehrfach hat der Verleger gewechselt, bis der Filsersche Verlag in Augsburg den Druck glücklich durchgeführt hat. Und wenn es überhaupt zu diesem Ergebnis endlich gekommen ist, so ist das der außerordentlichen Energie Dagobert Freys und der aufopferungsvollen Tätigkeit von Dr. Franz Juraschek und Frau Hedwig Pollak zu verdanken.

Der großangelegte Plan Oskar Pollaks ging dahin, die römischen Archive auf die Quellen für die Kunstgeschichte des Barock hin durchzusehen und dies für die Forschung unentbehrliche Material in Regestenform zugänglich zu

[1] In Deutschland trug Fritz Burger durch sein im Jahre 1909 veröffentlichtes Werk über »Die Villen des Andrea Palladio zur Popularisierung dieser Profanbauten bei. Verlag Klinkhardt & Biermann, Leipzig.

[2] Loukomski »Palladio«, Andrea, Allgemeine Verlagsanstalt. 1923.
Desgl., Berlin, Propyläen-Verlag.

machen. Die Arbeit war bis zum Pontifikat Alexanders VII. im wesentlichen abgeschlossen, druckfertig waren die Urkunden für den Pontifikat Urbans VIII. Davon liegt nun der erste Band vor, der zweite, der lediglich den Bau von S. Peter behandeln wird, soll bald erscheinen.

Der vorliegende erste Band umfaßt Ausgrabungen, Brückenbauten, Brunnenanlagen, kirchliche Bauten, Klöster, Kollegien, Oratorien, Paläste, Plätze, Spitäler und Straßenbauten, die unter dem Barberini-Papst geplant oder ausgeführt worden sind. Es würde viel zu weit führen, über die Ergebnisse Pollaks hier im einzelnen zu referieren; so mag nur darauf hingewiesen werden, daß unter den Kirchen die Baugeschichte von S. Carlo alle Quattro Fontane, S. Bibiana, S. Ignazio und S. Maria in Vallicella besonders klar hervortritt; bei S. Carlino vor allem läßt sich die Ausführung des Baus Schritt für Schritt verfolgen. Aber auch für SS. Cosma e Damiano, S. Francesco di Paola, das Baptisterium des Lateran, S. Ivo und S. Maria della Concezione sind die Ergebnisse überreich. Von größter Wichtigkeit und Ausführlichkeit sind ferner die archivalischen Mitteilungen über das Collegio di Propaganda Fide und, was auch nicht verwunderlich ist, über Palazzo Barberini; ferner ergeben sich wichtige Aufschlüsse über Vatikan und Quirinal.

Ein Namenregister und ein ausführliches Verzeichnis der benutzten Archive mit genauer Angabe der zu Rate gezogenen Bände vervollständigen das Buch und erhöhen seine Brauchbarkeit. Ein Blick in das Personenregister zeigt die vielen Künstlerpersönlichkeiten, über deren Wirken wir — zum großen Teil bisher unbekannte — Einzelheiten erfahren: besonders sind zu nennen Algardi, Bernini, Borromini, Agostino Ciampelli, Andrea Camassei, Pietro da Cortona, Romanelli, Soria, Paolo Marucelli und viele andere.

Man muß den Herausgebern und nicht minder dem Verleger für das Erscheinen des vorliegenden Bandes dankbar sein, und es sei hier der Hoffnung Ausdruck gegeben, daß der zweite Band, der die Urkunden zu S. Peter enthalten und noch viel reicheres Material bringen wird, wirklich bald herauskommen wird. Und hoffentlich findet sich ein Bearbeiter, der das von Pollak für die Pontifikate Innocenz X. und Alexanders VII. hinterlassene Material sichtet, ordnet und vervollständigt, so daß auch diese wichtigen Archivalien in nicht allzu ferner Zeit im Druck erscheinen können.

Ludwig Schudt

GIULIO LORENZETTI: VENEZIA E IL SUO ESTUARIO. Milano, Bestetti e Tumminelli. 1927.

Seit langem besteht das Bedürfnis nach einem wirklich künstlerisch gründlich fundierten Führer durch Venedig, der endlich einmal den heutigen Tatsachen Rechnung trägt, die ja, wie bekannt, zum Teil gänzlich andere sind, als sie noch in den alten Führern der Lagunenstadt verzeichnet stehen.

Diesem Bedürfnis kommt Lorenzettis neues Buch in einer besonders glücklichen Form entgegen, da es das Ergebnis langjährigen Studiums eines berufenen Fachmannes ist, der den Wunsch hat, ebenso den wirklichen Kunstfreund aufzuklären, wie dem ernsthaften Forscher das Material in die Hand zu geben. Lorenzetti hat sämtliche Forschungen der letzten Jahrzehnte gewissenhaft berücksichtigt und wer den Reichtum der venezianischen Geschichte und Kunst kennt, darf deshalb auch nicht überrascht sein, daß dieser voluminöse Führer den Umfang von beinahe 1000 Seiten erreicht, den überdies zahlreiche Abbildungen und auch Pläne höchst geschmackvoll beleben. In zwei kurzen tiefschürfenden Kapiteln führt Lorenzetti zunächst in die venezianische Geschichte und Kunst ein, die dann Station nach Station an Hand der Monumente durchschritten werden. Ein hervorragend gelungenes Muster dieser Art ist u. a. der Abschnitt, der der Markuskirche gewidmet ist, wobei die Mosaiken besonders minutiös beschrieben sind. Ähnlich monographisch werden auch Dogenpalast und sämtliche Kirchen, sowie öffentliche und private Sammlungen behandelt.

Wer sich also fortan als Freund Venedigs ernsthaft mit den Denkmälern dieser Stadt befassen will, wird Lorenzettis grundlegendem Werk kaum entraten können.

L. Brosch

ROBERT DAVIDSOHN: DIE FRÜHZEIT DER FLORENTINER KULTUR. (4. Band, 3. Teil der Geschichte von Florenz.) E. S. Mittler und Sohn. Berlin 1927.

Mit besonderer Spannung nimmt der Kunsthistoriker diesen Band zur Hand, dessen Untertitel den Inhalt näher angibt: Kirchliches und geistiges Leben, Kunst, öffentliches und häusliches Dasein. War in den früheren Bänden wesentlich von historischem Geschehen die Rede, wie dieses Gemeinwesen unter Kämpfen innen und außen wuchs und wurde, so wird hier ein Bild des Lebens und Schaffens gezeichnet, wie es nicht reicher und nicht fes-

selnder sein könnte. Die Stadt mit ihren vielseitigen Interessen, die Bürgerschaft in allen ihren Gliedern wird vor den Augen des Lesers lebendig.

Man muß sich dabei vor Augen halten, wie dieses Werk entstanden ist — wie es nach jahrzehntelanger Vorarbeit in Archiven und Bibliotheken erst möglich ward. Man sollte meinen, daß die Fülle an Tatsachen, die auf diese Weise gewonnen wurde, den Forscher erdrückt hätte, der statt dessen mit gelassener Hand aus den zerstreutesten Einzelheiten sein Bild gestaltete — sorgfältig wie ein Mosaizist, aber nie die großen Hauptlinien aus den Augen verlierend. So folgt man gern seiner Zeichnung, läßt sich von ihm ein höchst anschauliches Bild entwerfen von all dem, was man unter den Begriff „Geistiges Leben" fassen mag, und ist dabei von dem Gefühl der Sicherheit getragen, daß diese so fesselnde Darstellung auf sicherstem Fundament beruht. Denn stets und überall ist er bereit die Quellen aufzuzeigen, deren er sich bedient: wie viele davon wurden erst durch ihn der Forschung erschlossen!

Den Kunsthistoriker speziell — obschon der Band im ganzen seine höchst persönliche Angelegenheit ist — gehen zwei Kapitel an: das fünfte „Bildende Kunst" und das sechste „Die Stadt und ihre Bauten". Ich beginne mit diesem. Nirgends, an keiner Stelle, ist ein so klares, anschauliches Bild von der Stadt entworfen, die uns um ihrer Bedeutung für die Geschichte der Kunst willen so wesentlich ist; gleichsam an des Verfassers Hand umwandeln wir die Mauerringe, betrachten die vorzüglichsten Gebäude — nicht nur die Paläste mit historischen Namen; wir erfahren alles Erreichbare über den Eindruck, den die Stadt gewährte, über Gärten, Loggien und die über enge Straßen geführten „Cavalcavie". Als Beispiel für die Sauberkeit der Arbeit bis ins letzte Detail führe ich an, was über die Pflasterung der Straßen gesagt ist (S. 252). So gewinnt man die schönste Ergänzung zu dem, was die erhaltenen Kunstwerke uns offenbaren — die ja doch in dieser Epoche uns noch ziemlich viel schuldig bleiben.

In dem Kapitel „Bildende Kunst" beginnt Verfasser mit einer Darstellung des Einflusses der byzantinischen Malerei, um dann in großen Zügen die Befreiung, wie sie in Florenz vor sich ging, darzulegen: unter großen allgemeinen Gesichtspunkten wird wieder eine Fülle von Einzelmaterial geboten. Im Mittelpunkt der Darstellung steht selbstverständlich Giotto, dem eine ausführliche Darstellung gewidmet ist; es folgen, was Verfasser „die Epigonen des Trecento" nennt. Der zweite Teil des Kapitels behandelt die Plastik der gleichen Zeit; hier hat Arnolfo di Cambio die Giotto parallele Würdigung erfahren.

Daß der Kunsthistoriker vom Fach, der unter anderem Gesichtswinkel diese Dinge betrachtet, manches anders behandelt haben würde, wird man leicht verstehen. Hier auf Einzelheiten eingehen zu wollen, würde jedoch einen Raum erfordern, den man für eine Besprechung nicht beanspruchen darf. Nur eine Einzelheit will ich kurz berühren: was Verfasser S. 243 ff. über die berühmten Domskulpturen in Florenz und Berlin sagt, kann nicht stimmen. Die Zuweisung an Alberto d'Arnoldo und die Datierung nach 1358 ist aus stilistischen Gründen unmöglich. Diese Bildwerke sind sicher um 1300 entstanden, etwas früher, etwas später, was wenig verschlägt und vielleicht durch weitere Forschung noch einmal genau wird festgelegt werden können. —

Nicht ohne Bewegung liest man das Nachwort am Schluß des Bandes (S. 386), in dem Verfasser, sein Werk überschauend, halt macht. „Der vorliegende Teil bildet den Abschluß eines Werkes, dem die sorgende Mühe von fast vier Dezennien gewidmet war." Wir erinnern uns bei dieser Gelegenheit, was des Verfassers Name allmählich in diesem Lande geworden ist — wie er, mit neidloser Anerkennung, den großen deutschen Forschern der Vergangenheit, Ranke, Mommsen, Gregorovius usw. angereiht wurde, Mitglied der ersten wissenschaftlichen Gesellschaften, Ehrenbürger der Stadt. Und wir danken ihm aus bewegtem Herzen für seine unvergleichliche Arbeit, für ein echtes, reines Forscherleben.

Georg Gronau

ALBRECHT HAUPT: GESCHICHTE DER RENAISSANCE IN SPANIEN UND PORTUGAL. Paul Neff, Verlag, G. m. b. H. Stuttgart 1927.

Das vorliegende Werk bildet den 10. Band der berühmten „Geschichte der neueren Baukunst", an der Jakob Burckhardt, C. Gurlitt, O. Schubert und Haupt selbst früher mitgearbeitet haben. Gewiß darf man dem neuen Band zugestehen, daß er einen Überblick gibt und daß die Ausstattung lobenswert ist, aber dieses Werk, das in der vorliegenden Form vor 20 Jahren noch eine Tat bedeutet hätte, wirkt heute schon beim Erscheinen veraltet. Die wesentlichen Fragen nach der Entstehung und Durchbildung des spanischen Renaissancestiles, die nationale und individuelle Abwandlung

der italienischen Renaissance sind viel zu knapp und primitiv behandelt; ebenso sind die Hauptträger der Entwicklung nicht scharf genug charakterisiert, wichtige Autorenfragen, die seit langem die Spezialforscher beschäftigen, nur hin und wieder angedeutet. Die sehr wichtigen Forschungen von Gomez Moreno sind unberücksichtigt geblieben, ebenso wie das Werk von Byne und Stapley: „Spanish Architecture of the Sixteenth Century" und die neueren Forschungsergebnisse von Kehrer („Spanische Kunst") und des Rezensenten („Alt-Spanien"). A. L. Mayer

B. T. BATSFORD: SPANISH ART. An Introductory. B. T. Batsford, London 1927.

Ich kann mich bei diesem Buche, dessen Titel sich mit dem meinigen deckt, wenngleich die Ziele beider völlig voneinander verschieden sind, nur auf eine kurze, kritische Ankündigung einlassen. In dem umfangreichen, reich illustrierten Bande kommen eine Reihe namhafter Gelehrter zu Wort; es werden sämtliche Kunstgebiete in kurzen, zusammenfassenden, mehr orientierenden Aufsätzen dargestellt: so die Architektur von Royall Tyler; die Malerei von Charles Holmes und H. Isherwood Kay; die Plastik von Geoffrey Webb; die Textilkunst von A. F. Kendrick; Keramik und Glas von A. v. de Put und Bernard Rackham; das Holzwerk von Bernard Bevan; Metall von Pedro de Artiñano. Auf die vielen, ja höchst komplizierten Probleme wird nicht näher eingegangen, und der Wert der einzelnen Aufsätze ist wohl auch nicht ganz gleich. Wichtige, zum Teil farbige Abbildungen ergänzen den Text: manche von ihnen sind trefflich, einige aber sind zu dunkel geraten, daß sie besser weggeblieben wären (z. B. Taf. 12 A, Gallego). Warum ist für Grecos „Taufe Christi" (im Prado) nicht die prachtvolle Andersonsche Photographie benutzt worden? Hoffentlich wird auf die Bildwiedergabe bei einer zweiten Auflage, die man nur wünschen kann, noch größerer Wert gelegt und hoffentlich wird dann auch neues Material wiedergegeben. Einige Berichtigungen seien mir gestattet: für Velázquez „Drei Könige" (Prado) ist die alte, aber falsche Jahreszahl 1619, statt die richtige, 1617, angegeben worden. Woher weiß Charles Holmes, daß Zurbarán bei Ribalta in der Lehre war? Im Kapitel über die Plastik ist der Barock viel zu kurz gekommen, während doch in ihm die eigentliche Inkarnation der spanischen Seele stattgefunden hat. Der Hauptfigur, Pedro de Mena, ist nur ein flüchtiger Blick geschenkt worden, kein Werk von ihm ist wiedergegeben, d. h. doch eines, die Büste der „Maria Magdalena" in London (Victoria-Albert-Museum), die aber merkwürdigerweise der Verfasser dem Montañez zuschreibt. Dem bedeutenden Aufsatz über „Textiles" sind einige sehr schöne farbige Abbildungen beigefügt worden. Vielleicht ist die Behandlung der Kleinkunst und des Kunstgewerbes der beste Teil des Buches. Hugo Kehrer

LA BOURGOGNE. I. La sculpture par Marcel Aubert (I—IV). / II. La peinture par Louis Réau. / III. L'architecture par Louis Hautecoeur (VI à IX). Paris et Bruxelles. Les editions G. van Oest 1927—1928.

Diese „Kunstschätze Frankreichs" sind das erste groß angelegte, vom Ministerium des öffentlichen Unterrichts und der schönen Künste geförderte Unternehmen, das die systematische Inventarisation der Denkmäler in die Wege leitet. Aber nicht in der Form jener oft von Kleinkram überladenen Bände, in denen der Text die Hauptsache und die Kunstwerke selbst nur illustrative Beigabe sind, deren sogenannte „Wissenschaftlichkeit" lediglich die Konservatoren selbst angeht, sondern als Tafelwerk in Lichtdrucken in Großquart-Format, die meist nach neuen Aufnahmen gefertigt sind und deren Schärfe lediglich hier und da (z. B. bei einigen Details der Skulpturen von Vézelay) zu wünschen übrig läßt. Das Gesamtgebiet unter wenige Bearbeiter aufgeteilt, die in den losen Textbogen, die jeder Lieferung vorangestellt sind, die Geschichte im ganzen erzählen und zu jeder Tafel oder zu Tafelkomplexen Erläuterungen geben, die man mit Nutzen und Genuß beim Betrachten der Tafeln neben sich hat. Eine — wie mir scheint — ebenso einfache wie kluge Form, den Denkmälerbestand des kunstgesegneten Landes dem eigenen Volke und weiten Kreisen im Ausland bekannt zu machen. Denn dieses Tafelmaterial ist für jedes wissenschaftliche Institut, für jede Bibliothek von Rang unentbehrlich, einerlei ob in Frankreich oder der übrigen Welt.

Man hat mit den Denkmälern der Bourgogne begonnen, die auf etwa 300 bis 400 Tafeln wiedergegeben werden sollen. Ob man damit auskommt, bleibt abzuwarten. Was bisher vorliegt, ist knapp ein Drittel (der 2. Teil, in dem Réau über die Malerei handelt, scheint noch nicht erschienen zu sein), aber dies genügt, um den Hinweis auf dies großzügige

Unternehmen an dieser Stelle zu rechtfertigen, das hoffentlich sobald nicht zum Stillstand kommt.

Marcel Aubert hat mit der Veröffentlichung der Skulpturen begonnen. Es sind 48 Tafeln, die fast ausnahmslos der Bildnerei von St. Madeleine in Vézelay gelten. Die Wiedergaben der Figuren und des Grabmals des Kardinals Duprat in Sens, die die Lieferung eröffnen, verblassen gegenüber diesem Wunderwerk frühester romanischer Plastik in Vézelay (1120 bis 1132), die vielleicht überhaupt das Aufregendste sind, was frühmittelalterliche Kunst hinterlassen. Dieser barocke Sturm in den Gestalten und klassisch kannellierten Gewaltfalten der Figuren ist unerhört und einzig. Die Tafeln des Werkes stellen das seltsame Problem, das diese Frühzeit romanischer Skulptur preisgibt, erneut zur Diskussion. Jeder Künstler dieser Zeit müßte einmal in seinem Leben in Vézelay gewesen sein.

Auch die von Louis Hautecoeur besorgte erste Lieferung mit burgundischer Architektur, die die Tafeln 65 bis 109 umfaßt, ist in jeder Beziehung großartig. Die Bauten von Villeneuve-sur-Yonne, Saint Julien-du-Sault, Joigny, Saint-Florentin, Pontigny, Chablis, Appoigny u. a. sind die Wiege romanischer Baukunst in Europa. Die Gründlichkeit des Textes von Hautecoeur verdient besondere Betonung.

Zusammenfassend darf gesagt werden, daß hier ein Unternehmen begonnen wurde, das uneingeschränktes Lob verdient und als Beispiel einer wirklich klugen und schönen Vaterlandsliebe vorbildlich ist. Georg Biermann

MAX EISLER: DER ALTE REMBRANDT. Wien. Druck und Verlag der österreichischen Staatsdruckerei 1927.

Seinem Buche: Rembrandt als Landschafter läßt Eisler nach zehn Jahren eines über das Alterswerk des Meisters folgen, eine Apotheose auf die geniale Schöpferkraft des arg Bedrängten. Organisch gliedert sich das Werk dem vorangegangenen, nicht etwa thematisch, sondern geistig an. Rembrandt als Landschafter ist für die Spätzeit ohne besondere Bedeutung, wohl aber für die unmittelbar vorhergehende Phase seiner Kunst. Die Jahre von der Zeit seines finanziellen Zusammenbruchs bis zu seinem Tode sind meines Wissens noch nie getrennt und als Einheit, eigenen Stilgesetzen folgend, betrachtet worden. Dieser äußere Grund möge nun aber nicht darüber hinwegsehen lassen, daß tatsächlich eine Zäsur im Schaffen Rembrandts festzustellen ist. In den Spätwerken, die von Eisler nach formalen und geistigen Prinzipien analysiert und gedeutet werden, finden sich beseelte Darstellungen selbst kleinster Gegenstände, hinter denen gleichnishaft umfaßliche Mysterien sichtbar werden. Den epochalen Charakter dieser Gestaltungen haben auch andere betont, Eisler hat es unternommen, ihnen absoluten Sinn zu verleihen. Die Figur wird in den Mittelpunkt des Geschehens gerückt, die Sachlichkeit ihrer künstlerischen Durchbildung klargelegt; die Entwicklung vom Schicksalhaften zum Jenseitigen im Ausdruck und in der Gebärde tiefgründig erörtert. Daneben wird auf formale Prinzipien hingewiesen, auf die Entwicklung des Bildraumes von der Höhe zur Breite, vom Tiefenraum zum Flachraum. Auch werden Beziehungen zum Delfter Nahraum festgestellt, bei denen Rembrandt als geistiger Urheber nachgewiesen wird. In manchmal schwerer Sprache sucht der Autor das Wesen der Spätkunst Rembrandts zu ergründen. Gestützt auf sicheres Material entwirft er ein tiefschürfendes, ergreifendes Bild seines Lebens und seiner Kunst im Alter.

Alfred Scharf

*

CARL JOHAN LAMM: DAS GLAS VON SAMARRA, Band IV der „Ausgrabungen von Samarra". Mit 76 Textabbildungen und 12 Tafeln, darunter eine in Farbendruck. Verlag von Dietrich Reimer (Ernst Vohsen), Berlin 1928.

Ein Buch, voll von unendlich gewissenhafter Kleinarbeit und voll von enormem Wissen um die sehr spröde, bisher nur tastend und stets unvollständig behandelte Materie. Samarra, diese kurzlebige Abassiden-Hauptstadt in Mesopotamien, hat Dinge in ihren von Sarre und Herzfeld vor dem Kriege ausgegrabenen Trümmern bewahrt, die uns ebenso viele Rätsel aufgeben, wie sie althergebrachte Kunstanschauungen umwerfen. Friedrich Sarre, der 1925 selbst die Keramik von Samarra behandelt hat, übergab die Herausgabe der dort gefundenen gläsernen Scherben — denn, abgesehen von einer Anzahl intakt erhaltener kleiner Parfümfläschchen, handelt es sich nur um Scherben — dem jungen schwedischen Gelehrten Carl Johan Lamm, der das islamische Glas zum Spezialgebiet seines Studiums gemacht hat. Er hätte dabei kaum einen glücklicheren Griff tun können, denn Lamm hat sich

dieser phantastisch mühevollen Arbeit mit liebevollster Geduld unterzogen. Ein unseliges Geschick hat bekanntlich die Samarrafunde brüsk auseinandergerissen; etwa ein Dutzend Museen in Europa, Amerika und Asien teilen sich heute in das von den deutschen Forschern gehobene Material. Jeder Scherben ist wissenschaftlich genau beschrieben unter Angabe der Inventarnummer des Fundjournals, unter Hinweis auf die von Herzfeld gemachten, meist peinlich exakten Skizzen und auf Photographien, mit Angabe des Fundorts und des jetzigen Aufbewahrungsortes. Fünfzehn verschiedene Gruppen mit etwa dreimal soviel Unterabteilungen sind nach den verschiedenen Techniken und Dekorationsarten gebildet worden, und jeder dieser Gruppen hat der Verfasser eine Einleitung vorangesetzt, in der er sein Material in Beziehung bringt zu den antiken und frühislamischen Vorläufern und den späteren Glasarbeiten, die literarischen Quellen anführt und besonders alle nur irgend greifbaren Parallelwerke heranzieht. Eine erstaunliche Belesenheit und eine umfassende Kenntnis der europäischen und ägyptischen Museen und Privatsammlungen erlaubt dem Verfasser, feste Datierungen, Lokalisierungen und Abgrenzungen zwischen den antiken, früh- und spätislamischen Gläsern zu normieren, die bisher nur ganz vage und häufig unrichtig versucht worden sind. Hier ist aber eben auch das Glas von Samarra von größter Bedeutung, da es einen absolut sicheren Anhalt gibt für Aussehen und Technik des Glases im 9. Jahrhundert, und da ein großer Teil der Funde als einheimisches Erzeugnis mit Sicherheit angesprochen werden kann.

Für jeden, der sich nicht aus wissenschaftlichen Gründen exakt mit der Materie auseinanderzusetzen hat, ist das Buch keine unterhaltsame Lektüre; wer aber den Problemen genau nachgeht, der findet eine solche Fülle haarscharfer Beobachtungen, treffender Vergleiche und dabei wieder mit derartiger Reserve und Vorsicht gezogener Schlußfolgerungen, wie sie nur selten in einer kunstgewerblichen Arbeit zu finden sind. Bedauerlich, aber durch das Thema erzwungen ist es, daß der Verfasser seine Exkurse nicht durch Abbildungen anderer als der Samarragläser unterstützen und belegen konnte. (Die Lichtdrucktafeln zeichnen sich vielfach übrigens nicht durch allzu große Klarheit und Schärfe aus.) Die Einstellung des Verfassers zu seinem Thema und der Behandlungsart hat er selbst im Vorwort mit Aufrichtigkeit und feiner Ironie dargelegt. Es sei erlaubt, einige dieser Sätze hier wiederzugeben: „Viele werden die katalogmäßige Behandlung aller dieser meistens an und für sich nicht sehr bedeutenden Scherben als zu pedantisch betrachten und hätten wohl eine zusammenfassendere Darstellung des Stoffes bevorzugt ... Diesen Kritikern erwidere ich, daß es nur zum Vorteil der islamischen Kunstarchäologie ist, wenn zuerst das Material, dann in zweiter Linie Hunderte von Hypothesen veröffentlicht werden. Vielleicht werden die Kunstliebhaber diese genauen Beschreibungen sehr langweilig finden; den klassischen und vorgeschichtlichen Archäologen und den Arabisten aber, die gern dazu neigen, unserer ganzen Wissenschaft mit größtem Mißtrauen zu begegnen, werden sie vielleicht willkommen sein, obgleich ich den letzteren nur eine einzige ganz bedeutungslose Probe von arabischer Inschrift zeigen kann. Ich habe fast das Gefühl, daß ich mich im Namen der frühislamischen Glasfabrikanten — die wohl oft Juden oder Christen waren — deswegen entschuldigen muß: ein wenn auch nur so kleines Spezialwerk über islamisches Kunstgewerbe, das über Inschriften nichts zu sagen hat, war wohl bisher ein Unikum und wird manchen, die nur an das Wort glauben, sehr verdächtig erscheinen."

Erwähnenswert scheint mir auch die vorbildlich ritterliche (leider recht seltene) Art, mit der der Verfasser andere, durch neue Forschungen und Funde überholte Ansichten bekämpft. Da ich selbst hier zu den Leidtragenden gehöre, darf ich das besonders rühmen und bekennen, daß meine Annahme von der ganz dominierenden Stellung Ägyptens auf dem Gebiet des Glasschnitts auch in vorfatimidischer Zeit irrig war, daß vielmehr — um mit Lamm zu reden — das künstlerisch Neue bei den fatimidischen Glas- und Bergkristallarbeiten von einer 'iraqenischen Glasindustrie vorbereitet worden war.

Es ist unmöglich, hier auf alle vom Verfasser gefundenen Ergebnisse einzugehen, die für die Geschichte der islamischen Glaskunst von größter Wichtigkeit sind. Sie werden zusammengefaßt werden in einem noch für dies Jahr versprochenen, reich illustrierten Buch des Verfassers, das als Supplement zu dem Katalog der Samarragläser erscheinen soll.

Daß die Notgemeinschaft der Deutschen Wissenschaft und die Kaiser-Wilhelm-Gesellschaft zur Förderung der Wissenschaften die Herausgabe des vorliegenden Bandes ermöglichten, sei zum Schluß anerkennend und dankbar hervorgehoben.

Robert Schmidt

JOHS. WARNCKE: DIE EDELSCHMIEDEKUNST IN LÜBECK UND IHRE MEISTER. (Veröffentlichungen zur Geschichte der Freien und Hansestadt Lübeck. Herausgegeben vom Staatsarchiv zu Lübeck. Bd. 8.) Lübeck 1927. VIII. und 368 Seiten mit 112 Abb. auf Lichtdrucktafeln.

Das nach langjähriger Vorbereitung als nachträgliche Festgabe für die 700-Jahrfeier Lübecks erschienene Werk gibt eine Folge von 666 Meisternamen mit allen den Akten zu entnehmenden Lebensdaten von 1283 bis 1866. Alle erreichbaren Lübecker Goldschmiedearbeiten sind verzeichnet und eingehend beschrieben, ihre Stempel — mehr als 200 — sind nach Zeichnungen des Gewerbe- und Zeichenlehrers Herm. Jäde den Meisternamen verbunden in der seit Marc Rosenbergs grundlegenden Arbeiten auf diesem Gebiet üblichen Art. Es versteht sich, daß diese Deutung der Stempelmarken auf bestimmte Meisternamen bisweilen nur hypothetische Bedeutung hat, was in der Form der Druckanordnung selbstverständlich klar zum Ausdruck gebracht ist.
Erst der Münzrezeß von 1439 verlangt in Lübeck die Stempelung der Arbeiten durch den Goldschmied, erst der Münzrezeß von 1463 erwähnt die Stadtmarke neben dem Meisterzeichen. Die älteste erhaltene Lübecker Goldschmiedearbeit mit beiden Merkzeichen ist die Christkindwiege aus der Abtei Marcheles-Domes im Museum von Namur, die W. dem Sander Oldendorfs (genannt seit 1464, gest. vor 1520) zuschreibt: erst bei diesem Stück stehen wir auf festem Boden. Natürlich aber ist die Entstehung des älteren erhaltenen Altargerätes der Lübecker Kirchen in Lübeck selbst so gut wie gesichert mit einziger Ausnahme vielleicht der schönen aus St. Marien stammenden Silberpatene mit Tiefschnitt-Transluzidemail, die übrigens von W. mit der Entstehungszeit „13. Jahrhundert, 2. Hälfte" um 50 bis 75 Jahre zu früh angesetzt ist. Der schon von Marc Rosenberg auf Lübeck zurückgeführte prachtvolle Deckelbecher mit dem Wappen der Bonde (in schwedischem Privatbesitz), wird von W. hypothetisch dem Franziskus Burmester zugewiesen.
In einer ausführlichen Einleitung werden alle mit der Edelschmiedekunst in Lübeck und ihren Meistern zusammenhängenden Fragen eingehend erörtert. Wertvoll ist der Wiederabdruck der Verzeichnisse aller bei Einführung der Reformation im Jahre 1530 an die Trese abgelieferten Goldschmiedearbeiten aus dem Besitz der Lübecker Kirchen, der Wiederabdruck der Verzeichnisse des älteren Besitzers der Kaufmannsgesellschaften und Handwerksämter sowie der Hinweis auf aktenmäßig bekannte, aber verloren gegangene Lübecker Goldschmiedearbeiten, z. B. die Geschenke, die die Hansische Gesandtschaft des Jahres 1603 für Boris Godunow mit nach Moskau nahm.
Von den bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts nachgewiesenen über 300 Werken Lübecker Goldschmiede sind 112 auf Lichtdrucktafeln ausgezeichnet abgebildet. Es befinden sich darunter Prachtstücke deutscher Goldschmiedekunst wie etwa der St. Georg der Schwarzhäupter zu Riga vom Jahre 1507, der Deckelpokal des Lüneburger Ratssilbers von 1501, der Deckelbecher des Britischen Museums mit gravierten Ranken und Figuren (nach Stichen des Meisters E. S.), die Prunkkanne von Claus Wiese und andere Stücke in der Rüstkammer zu Moskau und in Lübecker Kirchen u. a. m.
Gewiß wird, gerade durch dieses Werk Warnkkes hervorgelockt, noch das eine oder andere Werk Lübecker Goldschmiedekunst auftauchen — wie eben jetzt eine Prunkkanne der Zeit um 1600 mit einer bei W. noch nicht verzeichneten Meistermarke in Hamburgischen Privatbesitz gelangt ist — im Ganzen wird das Bild, das Warncke von der Goldschmiedekunst in Lübeck und ihren Meistern gezeichnet hat, sich kaum ändern, es wäre darum vielleicht schon jetzt möglich gewesen, der Einleitung einen Abschnitt über die formen- und kunstgeschichtliche Entwicklung der Goldschmiedekunst in Lübeck beizufügen.

Max Sauerlandt

MARC ROSENBERG: DER GOLDSCHMIEDE MERKZEICHEN. Dritte erweiterte und illustrierte Ausgabe. Vierter Band: Ausland und Byzanz. Frankfurter Verlagsanstalt. Berlin 1928.

Dieser soeben herausgekommene R 3, der das Ausland und Byzanz behandelt, schließt sich würdig den drei ersten, seit 1912 erschienenen Bänden an, welche Deutschland umfaßt haben. Es ist ein beinahe unübersehbares Material, das Rosenberg aus seinen Zettelkästen vor uns ausbreitet und das Lebenswerk des Meisters der kunstgeschichtlichen Betrachtung der Goldschmiedekunst darstellt. Eine überwältigende Menge von jahrzehntelanger Arbeit war vorausgegangen: zahlreiche Reisen durch ganz Europa, Forschungen im In- und Ausland, die diplomatisch genauen Abdrücke der Marken, die Durcharbeitung der Museen und vieler tau-

sender weitverbreiteter Privatsammlungen, die Exzerpierungen der Auktionskataloge; alles liegt nun, wohlgeordnet nach Städten und Ländern, vor uns und bildet ein unentbehrliches Handbuch, das wohl keiner ohne Nutzen aus der Hand legen wird. Und dabei ist das hier im Drucke vorgelegte Material nur ein Bruchteil dessen, was noch in den Kästen des Verfassers ruht. Rosenberg hat bei dem letzten Band überall da, wo sorgfältige Sammelwerke, wie etwa in England und Paris vorlagen, auf diese verwiesen und nur das Wichtigste an Daten und Arbeiten mitgeteilt. Auf das freudigste begrüßten wir schon bei den ersten drei Bänden die Beigabe von instruktiven und ausgezeichneten Abbildungen, die auch diesem Bande, mit seinen über 5000 Markenwiedergaben einen besonderen Wert verleihen. Da finden wir herrliche Treib- und Gußarbeiten (Rubenseinfluß!) von Antwerpen und Lüttich, das wundervolle Emailkreuz von Averbede, das hinter den italienischen und französischen transluziden Emails absolut nicht zurücksteht, da delikates Pariser Tafelsilber von Meissonier und Charvel, dessen Terrinen auf das stärkste die Wiener Hofgoldschmiede der späten Maria-Theresia-Zeit beeinflußt haben, ein paar entzückende gegossene Tänzerfiguren in fremden Nationaltrachten von Cousinet, die wie ganz feine Porzellanfiguren bewegt sind und ein lehrreiches Seitenstück zu den figuralen Plat de Menages bilden, welche aus dem Besitze des Großherzogs von Sachsen-Weimar auf der Darmstädter Ausstellung von 1914 zu sehen waren.

E. W. Braun-Troppau.

W. B. HONEY: OLD ENGLISH PORCELAIN. A. Handbook for Collectors. London, G. Bell & Sons, Ltd. 1928. (VII und 291 S. und 96 Tafeln.)

Schon das deutsche Porzellan ist ein heikles Thema. In viel höherem Maße noch ist es das englische. Aus vielen Gründen. Dem deutschen Forscher steht in den Staatsarchiven ein überaus reiches, auch heute noch nicht völlig ausgeschöpftes Urkundenmaterial zur Verfügung: denn fast alle deutschen Porzellanmanufakturen sind ja fürstliche Gründungen oder haben doch zeitweilig in fürstlicher Verwaltung gestanden. Die in England erhaltenen dokumentarischen Nachrichten sind — da es sich ausnahmslos um private Unternehmungen handelt — auf gelegentliche Erwähnungen in Briefen und in der zeitgenössischen Literatur, auf Zeitungsinserate, Auktionsankündigungen und glücklich erhaltene private „Arbeitsbücher" Einzelner beschränkt. Die englischen Manufakturen haben — örtlich nächst benachbart, zeitlich parallel laufend — weder im Modell noch in der Dekoration einen so individuell ausgeprägten Stil entwickelt, wie die deutschen. Auch in Deutschland spielt die Hausmalerei, d. h. das Dekorieren unbemalten Porzellans außerhalb der Manufaktur eine große Rolle, wieder aber gilt, daß die deutschen Hausmaler, die Bottengruber, Preußler, Auffenwerth und wie sie heißen einen sehr persönlichen Dekorationsstil entwickelt haben, was von den urkundlich bekannten englischen Hausmalern nicht in gleichem Maße gilt. Endlich bietet uns die Verschiedenheit von Masse und Glasur in Zweifelsfällen bei der Bestimmung eine willkommene Handhabe. Solche Unterschiede bestehen auch zwischen den Schöpfungen der verschiedenen englischen Manufakturen, bei denen die Wirrnis der Fabrikmarken noch erheblich größer ist als bei uns. Diese Unterschiede aber sind dort kaum noch dem Auge, fast nur der chemischen Analyse greifbar, die daher auch drüben in den letzten Jahren gerade bei der Bestimmung von Porzellanen eine immer größere Rolle spielt[1]

Das von Bernard Rackham mit einem Vorwort eingeführte Buch von Honey bietet nun eine ganz ausgezeichnet und zuverlässig gearbeitete Darstellung der äußeren Geschichte und der künstlerischen Entwicklung der englischen Pozellanmanufakturen des 18. Jahrhunderts, der großen wie der kleineren. Die Ergebnisse der Literatur, nicht nur der englischen, sondern auch der deutschen, die wegen der zahlreichen englischen Kopien deutscher, vor allem Meißener Modelle für die Behandlung des Themas herangezogen werden muß, ist bis zu den jüngsten in verstreuten Zeitschriftenaufsätzen niedergelegten Forschungen verwertet und durch eigene Beobachtungen erweitert[2]. Danach ist in dem Buche Honey's wirklich das Letzte der heute erreichten wissenschaftlichen Erkenntnis über dieses außerordentlich komplexe Gebiet der Forschung gesagt und damit wirklich ein

[1] Vgl. Herbert Eccles and Bernard Rackham, Analysed Specimens of English Porcellain. Victoria and Albert Museum. Publ. 151 C. London 1922.

[2] Verstehe ich recht, so schreibt Honey die Chelsea-Flakons — die Chelsea Toy's — alle Sprimont selbst zu. Mir scheint, es sind in dieser Gruppe unbedingt mehrere verschiedene Hände zu unterscheiden.

Handbuch für Sammler von vorbildlicher Haltung geschaffen, das auch bei uns in Deutschland anregend wirken sollte.

*

Der deutsche Sammler hat freilich dem englischen Porzellan gegenüber gewisse Hemmungen zu überwinden.
Die hohe Blüte ist in England auf einen vergleichsweise engen Zeitabschnitt zusammengedrängt: Chelsea, die älteste englische Manufaktur, reicht mit datierten Arbeiten ja nicht über das Jahr 1745 zurück.
Es fehlt drüben also die glanzvolle Epoche des Barock ganz, in der die deutsche Porzellankunst wurzelt, die den größten Ruhm Meißens und Wiens ausmacht und den Formen- und Stimmungsreichtum des deutschen Porzellans im ganzen gesehen so mächtig und umfangreich erscheinen läßt.
Das an den herberen Glanz des Hartporzellans gewöhnte deutsche Auge, kann sich anfangs nur schwer mit dem weichen Schmelz des künstlichen englischen Weichporzellans befreunden, das doch noch anderen Charakters ist, als das französische.
Aber wie so oft wird sicher auch in diesem Falle abwertender Vergleich ungerecht. Das Erste sollte auch für uns sein, daß wir das englische Porzellan als ein Ding für sich nehmen, als etwas nach Fleisch und Blut, Körper und Geist Eigenes, selbst da, wo in englische Pozellanmasse, mit englischer Glasur und englischen Schmelzfarben ein deutsches Figurenmodell oder ein deutsches Geschirrmuster aufgenommen ist. Honey selbst führt eine ganze Reihe solcher Fälle an, aber auch in diesen Fällen ist eben durch die Übersetzung in die fremde Körperlichkeit „weicher" Masse, Glasur und Farbe ein Neues entstanden.
Noch reiner kommt der Charakter des englischen Porzellans, natürlich in den ganz selbständigen Schöpfungen der englischen Manufakturen, zur Geltung. Sie zu kennen, sollte auch bei uns selbstverständlich sein. Zum mindesten die großen älteren Manufakturen, Chelsea, Bow, Derby, Longton Hall, Bristol und Worcester haben Figuren und Tafelgeräte geschaffen, die in ihrer rein künstlerischen Bedeutung überall Geltung haben müssen, die in ihrer spezifisch „englischen" Schönheit der „europäischen" Porzellankunst angehören — ja in dem entzückenden Kleingerät der Chelsea-Toy's sind drüben Köstlichkeiten geschaffen, die nirgendwo sonst ihresgleichen haben.
Freilich man darf nicht nach der gängigen Handelsware urteilen. Alles kommt auch hier auf die Qualität des einzelnen Dekors an. Aber ist das beim deutschen Porzellan nicht ebenso? Wer noch nicht gelernt hat, um des einen bestimmten Stückes willen von fünfzig anderen die Hand zu lassen — hat überhaupt noch nicht begriffen, um was es sich bei der deutschen, bei der englischen Porzellankunst, bei der europäischen Porzellankunst des 18. Jahrhunderts eigentlich handelt.

Max Sauerlandt

ADOLF FEULNER: KUNSTGESCHICHTE DES MÖBELS SEIT DEM ALTERTUM. Propyläen-Verlag, Berlin o. J.

Abbildungswerke über Möbel sind — besonders in der Nachkriegszeit — in genügender Zahl und Brauchbarkeit erschienen, eine gute Kunstgeschichte des Möbels hat uns bislang gefehlt. Und der Grund dafür? Er ist einerseits darin zu suchen, daß die wissenschaftliche Sammlung und Sichtung des Materials und seine mühevolle Aufarbeitung in zahlreichen Einzelstudien erst um die Wende des letzten Jahrzehntes annähernd vollendet erschien; daß andererseits aber gerade dann das Verlangen nach Abschluß und Zusammenfassung in Form einer Kunstgeschichte offenbar fehlte. Die letztere Erscheinung, die nicht nur auf dem Gebiete der Möbelforschung, sondern eigentlich auf allen Gebieten der Forschung des alten Kunstgewerbes — abgesehen von wenigen erfreulichen Ausnahmen — zu beobachten ist, muß als Zeiterscheinung gewertet werden: der nervösen Hast unserer Tage ist ein reich illustriertes Buch, dessen kurzen einleitenden Text man schnell durchsieht, und das schon ausreicht, wenn es gute Abbildungen und einen sorgfältigen Index für die Nur-Nachschlagenden bietet, viel willkommener als eine tiefschürfende gründliche Arbeit, deren sorgfältig gegliederten und bis ins Letzte durchdachten Text man wirklich lesen muß. Jeder, der Feulners Kunstgeschichte des Möbels, die 600 Seiten Text mit 500 Abbildungen enthält, zur Hand nimmt, wird aus dem Werke Gewinn schöpfen. Der Laie findet eine klare sachliche Darstellung, die die Hauptlinien deutlich nach Ursprung, Verkettung und Auslauf zeichnet. Dem Fachmann bietet Feulner eine Darstellung der Formgeschichte des Möbels unter sorgfältiger Abwägung ihrer in politischer Geschichte, geistiger und wirtschaftlicher, gesellschaftlicher und allgemein-kultureller Struktur, in Rasse und Religion veran-

kerten Bedingtheiten. In der sorgfältigen Untersuchung dieses Nährbodens, auf dem jeweils die für ein Land oder eine Periode typische Formensprache des Möbels erwächst, liegt der besondere Wert der Arbeit. Wenn auch alle die Dinge, die der Verfasser heranzieht, um aus ihnen den knappen, schlaglichtartigen Extrakt seiner Abschnitts-Einleitungen zu gewinnen, an sich vielleicht nichts Neues bedeuten, so wird dadurch doch auch dem Fachmann mancher Ausblick eröffnet und mancher bisher noch undeutliche Zusammenhang klargelegt. Geschickt sind auch für die Punkte, bei denen die Denkmäler selbst versagen, bildliche und literarische Quellen zur Füllung der Lükken verwertet, ein Weg, der ja auch auf anderen Gebieten der kunstgeschichtlichen Forschung (so z. B. der Keramik) schon viele neue Erkenntnisse vermittelt hat.

Wenige Beispiele mögen genügen, um Wesen und Wert der Arbeit zu charakterisieren. — Bei dem IV. Abschnitt (Von der Renaissance zum Barock) gelingt es Feulner, in einem Absatz der Einleitung zum Kapitel „Holland und Belgien" die in der politisch-religiösen Konstellation bedingte verschiedenartige Struktur der nördlichen protestantischen, an Niederdeutschland sich anlehnenden, und der südlich-katholischen, mit dem italienischen Barock verbundenen, Provinzen überzeugend darzulegen. — Für das Wesen des französischen Rokoko, dessen führende Meister ja zum großen Teil Nicht-Franzosen waren, sucht Feulner eine Erklärung in dem Kampf des Germanisch-Romanischen gegen das Romanisch-Keltische. Und später beleuchtet er die Wesensverschiedenheit der französischen gegenüber den deutschen Rokokomöbeln durch einen treffenden Hinweis auf die Kunst der frei Schaffenden in Frankreich im Gegensatz zu dem breiten handwerklichen Können, das die deutschen Handwerkszünfte anstrebten. — Die alte These über den Einfluß der französischen Revolution auf den Wechsel der Formgebung am Ende des 18. Jahrhunderts vertieft der Verfasser durch Hervorhebung der Erkenntnis, daß diese Revolution eben der Kunst des Rokoko und des Louis-XVI.-Stiles den kraftspendenden Boden, die gesellschaftliche Schicht von Hof und Adel, entzog und dadurch eigentlich nur den schon lange latenten Wandel des Geschmackes beschleunigte; eine Erscheinung, die mit Recht zu der Nachkriegsentwicklung in Deutschland in Parallele gesetzt wird.

Neben den Vorzügen des Buches sollen aber auch einzelne Dinge nicht verschwiegen werden, für die man eine andere Darstellung richtiger fände, oder über die man die Ansicht des Verfassers nicht teilt. So wäre es z. B. in dem Abschnitt über „Holland und Belgien" wohl besser gewesen, Stücke von gesichert-holländischer Provenienz heranzuziehen, als gerade mehrere Schränke (u. a. Abb. 202 und 205), die in einem 1924 erschienenen Führer des Hamburgischen Museums für Kunst und Gewerbe („Holländisches Kunstgewerbe" von H. Kohlhaussen) ausdrücklich als „aus den Vierlanden, wahrscheinlich einheimische Arbeit", oder als „im Typus unholländisch, wohl heimische Arbeit" bezeichnet sind. Der Hinweis darauf, daß das Manuskript 1923 und der Druck 1926 abgeschlossen ist, enthebt m. E. nicht von der Pflicht, die während so großer Zeitspanne erschienene neuere Literatur zu verarbeiten. — Für den Übergang vom mehrgeschossigen zum einräumigen Schranktyp gibt der Verfasser keine nähere Erklärung und wir erfahren nicht, ob er die Ansicht, daß dieser Wechsel mit der Kleidermode (spanische Tracht) in Verbindung zu bringen sei, etwa ablehnt. — Daß der Typus der Kommode „schon in der Spätgotik" vorhanden gewesen sei, wie Feulner behauptet, wird wohl schwerlich Zustimmung finden, und der Beweis, der dafür versucht wird, kann nicht als ausreichend gelten. — Der für den Leser höchst willkommenen Satzanordnung in der Form, daß die Bilder fast stets bei dem zugehörigen Text zu finden sind, steht leider das vollständige Fehlen der Größenangaben, die leicht dem Verzeichnis der Abbildungen hätten hinzugefügt werden können, gegenüber.

Dem Gesamtwert von Feulners Arbeit soll durch solche Hinweise in keiner Weise Abbruch getan werden. Es sei im Gegenteil nochmals betont, daß diese Kunstgeschichte des Möbels Zusammenfassung und in vieler Hinsicht Abschluß der bisherigen Forschung bedeutet, und daß ihr Verfasser durch flüssig lesbaren Text, der auf streng wissenschaftlicher Basis fußt, dem Fachmann wie dem Laien ein Werk geschaffen hat, das hohe Werte birgt.

K. Hüseler

FRIEDRICH TISCHER: BÖHMISCHES ZINN UND SEINE MARKEN. Verlag Karl W. Hiersemann. Leipzig 1928.

In einem umfangreichen Quartband von 329 Seiten hat Fr. Tischer die Ergebnisse seiner Forschungen über böhmisches Zinn, Meister und Marken niedergelegt. Der Verfasser hat ein sehr großes Material gesammelt, dessen zusammenfassende Verarbeitung in den ersten

Abschnitten aber infolge einer etwas willkürlichen Disposition, deren einzelne Abschnitte mehrfach über ganz andere Dinge berichten, als die Überschrift angibt, nicht recht befriedigt. In dem Abschnitt „Das Markenwesen" sind z. B. die Zunftartikel abgedruckt, die systematisch doch eigentlich zu dem ersten Abschnitt über „Das Handwerk in Böhmen" gehörten. Auch kommt die dem letztgenannten Abschnitt eingefügte Besprechung der Formen und der künstlerischen Behandlung der erhaltenen Zinnarbeiten etwas reichlich kurz weg, zumal wenn man daneben das auf den Tafeln abgebildete, zum Teil ausgezeichnete Material sieht. Es wäre sicher sehr lohnend gewesen, über die großen Taufbecken aus Zinn — die es in Deutschland m. W. überhaupt nicht gibt — Näheres zu sagen und vielleicht auch ihre Beziehungen zu den bei uns heimischen Erzfünten zu untersuchen. — Ein überaus reichhaltiges Material bringt dann der Abschnitt „Das Handwerk in der Stadt, die Zinngießer und ihre Marken", für dessen Anordnung die bewährten Vorbilder von Marc Rosenberg und Erwin Hintze maßgebend waren. Sorgfältig durchgearbeitete Indices (Meisterverzeichnis und Register der Marken) sichern die praktische Brauchbarkeit des Handbuches; auch die Gegenüberstellung deutscher und tschechischer Ortsnamen ist dankenswert, nur hätte der Verfasser noch ein Übriges tun sollen, die tschechischen Inschriften wenigstens bei den wesentlichsten Stücken auch in deutscher Übersetzung zu geben. — Als Handbuch wird dieses Werk den Freunden und Sammlern von Zinn sehr willkommen sein, und es wird ihnen ganz neue Ausblicke auf bisher nur wenig bekannte Gebiete dieser Kunst eröffnen.

K. Hüseler

JOHANNES GAHLNBÄCK: RUSSISCHES ZINN. Verlag von Karl W. Hiersemann. Leipzig 1928.

Johannes Gahlnbäck stellt an den Anfang seiner Arbeit über „Russisches Zinn" eine überaus interessante Einleitung, in der er auf Grund literarischer Quellen die verschiedenen Handelswege beschreibt, auf denen Rußland das Zinn bezog von den Jahrhunderten vor unserer Zeitrechnung über das frühe und späte Mittelalter bis in das 16. und 17. Jahrhundert. In dem ersten Abschnitt wird dann eine Übersicht über „das Zinngießerhandwerk im Moskowitischen Reiche bis Ende des 17. Jahrhunderts" gegeben, die über eine von dem in Deutschland üblichen Zunftwesen noch abweichende Einteilung der Zinngießer am Hofe des Zaren, der Patriarchen usw. tätige Meister berichtet und mehrfach hervorhebt, daß die Kunst des Zinngießens durch eingewanderte oder auch als Kriegsgefangene nach Rußland gebrachte Deutsche dort eingeführt worden ist. Der zweite Abschnitt, „Moskauer Zinn im 17. Jahrhundert", behandelt zunächst die verschiedenen Typen, bringt darauf sehr dankenswerte Auszüge aus Zinninventaren und endlich eine Beschreibung der erhaltenen Stücke. Unter den zahlreichen guten Abbildungen fällt besonders immer wieder die sehr schöne ornamentale Schrift auf, die vielfach an Bestrebungen unserer modernen Kunstschrift und der Reklameschrift erinnert; dazu hören wir dann noch, daß man für diesen Teil der Arbeit oft eigene Schriftzeichner verwandte. Ein dritter Abschnitt umfaßt die urkundlichen Nachrichten über die Moskauer Zinngießer des 17. Jahrhunderts. Im vierten und fünften Abschnitt ist in ähnlicher Weise das 18. Jahrhundert behandelt, in dem nun auch der zunftmäßige Zusammenschluß nach westlichem Vorbild erfolgte, nur daß in Moskau schon damals eine Spezialisierung der einzelnen Meister für bestimmte Arbeitsgebiete eintrat. Von den Deutschen übernahm man dann auch um die Wende des 17. zum 18. Jahrhundert die Markierung, die Peter der Große 1722 zur Pflicht machte. — Nach sechzehn guten Lichtdrucktafeln bilden deutsche und russische Verzeichnisse der Zinngießer, ein Sachverzeichnis und Quellenangaben den Beschluß der offenbar auf gründlichen und sehr umfassenden Studien beruhenden Arbeit. Nach dem hier Gebotenen erwartet man mit Spannung den vom Verfasser in der Einleitung angekündigten zweiten Band, der das Petersburger Zinn, und den dritten Band, der die Zinngießer der übrigen größeren Städte behandeln soll. Wenn diese Bände gleichwertig werden, dann vollendet Gahlnbäck ein Werk über russisches Zinn, das sich den deutschen Arbeiten von Hintze ebenbürtig zur Seite stellen kann. K. Hüseler

HERMANN GRETSCH: DIE FAYENCE-FABRIK IN CRAILSHEIM. Verlag Hugo Matthaes, Stuttgart. Geb. 12 M.

Im Vorwort meines Buches über „Die deutschen Fayencen des 17. und 18. Jahrhunderts"[1] habe ich bemerkt, daß eine erschöpfende Darstellung der deutschen Fayencekunst, also die Geschichte der deutschen Fayence, dieses jetzt so beliebten Kunsterzeugnisses, sich erst ge-

[1] Klinkhardt & Biermann, Verlag, Leipzig.

ben lasse, wenn lokale Forschungen in den Archiven und Kirchenbüchern, sowie vergleichende Ausstellungen von Erzeugnissen der einzelnen Fabriken das jetzt noch vielfach obwaltende Dunkel gelichtet hätten.

Hierzu trägt dieses Buch bei, und zwar in vorzüglicher Weise. Denn der Verfasser hatte keine leichte Aufgabe, weil die Fabrikakten verloren gegangen sind und auch sonst wenig urkundliches Material vorhanden war. Dazu fehlt meistens eine Fabrikmarke, so daß es bei Bestimmung der Erzeugnisse erforderlich war, zunächst einmal durch sorgfältige Vergleiche der bezeichneten Stücke mit den unzweifelhaft bestimmten Erzeugnissen der übrigen süddeutschen Fabriken die der Crailsheimer Fabrik eigentümlichen technischen Unterscheidungsmerkmale zu bestimmen. Diese Aufgabe hat der Verfasser in geradezu vorbildlicher Weise gelöst, und nun wird die zur Zeit im Markgrafenschloß zu Ansbach stattfindende Ausstellung der Erzeugnisse der drei Fabriken der Markgrafenschaft das übrige dazu tun, um aus dem Buch schon jetzt seitens der Museen und Sammler die Schlußfolgerungen ziehen zu können, soweit das nicht schon der Verfasser durch seine Ausführungen, begleitet von gutem Abbildungsmaterial, getan hat.

Der Verfasser hat mit schlüssigem Beweis eine größere Gruppe mit deutschen Blumen bemalter Fayencen, die um die Mitte des 18. Jahrhunderts entstanden sein müssen, Crailsheim zugewiesen. Dabei spielte die abgeschnittene Nelke eine große Rolle und seien die alten Formen für diese Stücke manchmal beibehalten. Bemerken möchte ich noch, daß bei diesen Terrinenformen unter den Griffwurzeln eine plastische Blüte, hier in blassem Blaugrün, Gelb und Blau, sich zu befinden pflegt. Eine Untergruppe dieser Fayencen ist häufig mit einem Rosendekor nach Straßburger Vorbild bemalt. Dabei sind dann wiederum verschiedene Qualitäten zu beobachten. Die bessere derselben hat keine Umrandung. Die Blätter erscheinen kupfergrün. Bei Gefäßen pflegt der Henkel durch ein Mittelstück mit der Wandung verbunden zu sein, und der Knauf ist tannenzapfenartig (weniger artischockenförmig, wie Verfasser meint).

Letzteres sieht man auch bei einer in grünen Muffelfarben bemalten Terrine, im Besitz des Landesmuseums in Oldenburg, die stark der Abb. 30 des Buches ähnelt.

Zu dieser „grünen Gruppe" von Crailsheim scheinen mir auch ein Paar Konsolen des Landesmuseums in Oldenburg zu gehören, die bisher nicht haben bestimmt werden können. Sie sind 16 cm hoch, plastisch ausgeformt und in dunklerem und hellerem Kupfergrün mit schwärzlicher Strichelung, zum Teil auch, wie die Terrine, lappig bemalt. Das vortreffliche Buch des Verfassers wird allen Museen und Sammlern sehr willkommen sein.

O. Riesebieter

GUSTAV E. PAZAUREK: F. GONDELACH, DER BEDEUTENDSTE DEUTSCHE GLASSCHNEIDER UND SEINE RIVALEN. Keramik- und Glasstudien. Herausgegeben von Gustav E. Pazaurek. Heft 1. Berlin 1927.

Durch die glückliche Entdeckung der signierten und zudem noch urkundlich auf das Jahr 1715 datierten „Eiskanne", die, bisher unbeachtet, seit über 200 Jahren im Spiegelkabinett des Schlosses Pommersfelden steht, hat Pazaurek ein neues Mittel gewonnen, das Werk Franz Gondelachs um eine ganze Anzahl hervorragender Arbeiten zu vermehren, seiner künstlerischen Herkunft und Fernwirkung nachzuspüren.

Robert Schmidt hat schon vor einem Jahrzehnt in seinem Aufsatz in der Zeitschrift Kunst und Kunsthandwerk XX (1917), S. 33ff., durch die Feststellung der Signatur auf dem Bacchantenpokal der ehemaligen Sammlung Mühsam die erste feste Grundlage für eine solche Stilbestimmung gelegt, schon damals nannte er Gondelach „einen der bedeutendsten, wenn nicht schlechthin den bedeutendsten Künstler auf seinem Gebiet" und in der zweiten Auflage seines Glasbuches (1922) erweiterte er dieses Urteil dahin, daß Hessen, und d. h. Gondelach, auf dem Gebiete des Glasschnitts das Glänzendste hervorgebracht habe, was überhaupt seit der Antike geschaffen worden sei. Diese erste Feststellung der Bedeutung Gondelachs wird nun von Pazaurek in der fruchtbarsten Weise ausgebaut und in vollem Umfange bestätigt. Scharf, in der Form bisweilen übertrieben scharf, lehnt P. die These Schmidts ab, daß Gondelach in der Werkstatt Martin Winters als Werkstattgenosse Gottfried Spillers in Berlin gelernt und von diesem beeinflußt sei. Der Behauptung Schmidts von der Berliner Lehrzeit Gondelachs wird die Behauptung der Lehrzeit in Kassel schroff entgegengestellt, ja Pazaurek nimmt nun eine Beeinflussung Spillers durch Gondelach oder seine Arbeiten an, die in der Tat möglich erscheint. Eine Lehrzeit Gondelachs in Kassel ist urkundlich jedoch auch nicht gesichert, ihre

Wahrscheinlichkeit aber ergibt sich durch den Hinweis auf die großartigen auch im Bilde vorgeführten Bergkristallarbeiten, die in den achtziger Jahren dort von Christoph Labhardt ausgeführt worden sind[1]. Doch glaube ich, geht Pazaurek nun zu weit, wenn er seinem Helden auch das Bergkristall-Flakon[2] und den Bergkristallbecher in der Rosenborg-Sammlung in Kopenhagen zuweisen möchte: beide Stücke werden Labhardt gehören.

Ebenso wertvoll, wie die Bereicherung von Gondelachs, ist die von Gottfried Spillers Werk, wie denn in dieser wie in jeder Arbeit Pazaureks wieder eine ganz erstaunliche, nur durch unermüdliche, langjährige Studien zu gewinnende Fülle neuen Materials vorgeführt wird.

Einleuchtend wie die neue Abgrenzung der Leistungen Gondelachs und Spillers ist auch der Versuch der Zuweisung der von Schmidt in seinem obenerwähnten Aufsatz erstmalig als hessisch zusammengestellten Hermenschaft-Pokale an die spätere Gondelach-Trümper-Werkstatt in Kassel.

Mitteilungen über Fuldaer Glasschneider machen den Beschluß der lebendig, ja spannend geschriebenen Studie, der wir vielfältige Belehrung zu danken haben. M. Sauerlandt

OTTO HÖVER: DAS EISENWERK. Die Kunstformen des Schmiedeeisens vom Mittelalter bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts. Mit 45 Seiten Text und 320 Bildtafeln. Wasmuths Werkkunst-Bücherei. III. Band. Berlin 1927.

In der Reihe der Werkkunst-Bücherei „das Eisenwerk" als einen der ersten Bände erscheinen zu lassen, war ein Entschluß des Herausgebers, der den Dank aller verdient, die sich mit der Geschichte des Kunstgewerbes, der Ornamentik und der Architektur befassen. Der Verlag Wasmuth hat dem Werke eine mustergültige Ausstattung zuteil werden lassen und auf die Herstellung die größte Sorgfalt verwendet. Der schöne Satzspiegel und die prachtvoll klaren und tonigen Klischeedrucke reihen diesen Band unter die besten buchtechnischen Leistungen der letzten Jahre.

Leider aber vermögen die schätzenswerten Vorzüge der Ausstattung nicht über den kapitalen Mangel des Buches hinweg zu helfen, der seine Benützung wenn nicht unmöglich macht, so doch sehr erschwert: Bei dem Verhältnis von Text- und Tafelteil kann der Band nicht anders, denn als Abbildungswerk gedacht sein. Im Text konnte es, wie sein Verfasser sagt, „lediglich auf die kursorische Erörterung einiger grundsätzlicher stilgeschichtlicher und ästhetischer Gesichtspunkte ankommen". Um so mehr sollte man im Abbildungsteil die Aufschlüsse finden, die nicht nur zur historischen, sondern auch zur ästhetischen Kenntnisnahme vorauszusetzen sind, also Angaben von Entstehungszeit, Herkunft, gegenwärtigem Aufbewahrungsort, Maßverhältnissen, sowie besonders Aufzählung der Tafeln nach Registerart unter geographischen, historischen, kunstgeschichtlichen und sachlichordnenden Gesichtspunkten. Abgesehen von der nur ganz ungenügenden Beschriftung der Tafeln (z. B. Süddeutschland, Türen mit eisernen Beschlägen), mindert auch das Fehlen eines Verzeichnisses der mehr als 500 Abbildungen und jeden Registers den Wert des Buches für den Forscher und für den Laien, der mehr sucht als den ästhetischen Eindruck, kurz für alle, „die an qualitätvoller, sachlichmaterialhafter Form lebendiges Interesse haben". — Tafelunterschriften, wie „Teil eines Kirchengitters" (Tafel 111) besagen wenig, wenn aus den Formen diese Bestimmung ohne weiteres zu erkennen ist. — „Deutschland, um 1750" bei den Würzburger Schloßgittern, um ein anderes aus zahlreichen verfügbaren Beispielen zu nennen, ist sehr ungenau. Die abgebildeten Gitter sind am Hofgarten und vor 1750, andere erst in den 60er Jahren entstanden. In einer Zeit, wie dem 18. Jahrhundert, bedeuten 25 Jahre früher oder später einen beachtlichen Unterschied.

Künstlernamen sind im „Eisenwerk" nicht zu finden. Namen von internationaler Geltung, wie Oegg, Kiefer, Köbst u. a., werden an keiner Stelle des Buches genannt. Überhaupt gewinnt man den Eindruck, daß der für die Auswahl und Zusammenstellung des Bildmaterials verantwortliche Herausgeber Georg Kowalczyk die Persönlichkeiten hinter ihren Schöpfungen übersehen hat.

Der einleitende Text Otto Hövers hat wenig Beziehungen zu dem Denkmälerbestand, den

[1] Ihm ist ein Hauptteil einer etwa gleichzeitig erschienenen, viele neue Bestimmungen begründenden schönen Studie von Rudolf Hallo gewidmet: »Hessischer Kristall- und Steinschnitt des Barock«. Altes Kunsthandwerk I (Wien 1926/27), S. 181 ff. — Irrtümlich ist hier der auf Taf. 141 oben abgebildete Glas-Deckel als Bergkristall bezeichnet.

[2] In dem Bildnis auf diesem Flakon erkennt Pazaurek ein Porträt der Königin Anna von England. Mit Hallo glaube ich, daß hier Carl von Hessen dargestellt ist. Den besten Vergleich bietet die von Hallo a. a. O. Taf. 145 abgebildete, von Christoph Labhardt bezeichnete Medaille auf den Landgrafen.

der zweite Teil vorführt. Dadurch werden die sehr flüssig und mit Überschau geschriebenen Ausführungen zu abstrakt und theoretisierend. Die wenigen Beispiele, die dem Verfasser wichtig sind, die er mit Namen nennt und im einzelnen beschreibt, fehlen teilweise unter den Tafeln, während Gitter und Türen von außerordentlicher künstlerischer und historischer Wertigkeit zwar reproduziert, aber im Text nicht erwähnt sind. Die Behauptungen Hövers, oft geistreich, haben stark und deutlich die Neigung, Allgemeingültigkeit zu beanspruchen. Sie sind jedoch nicht immer überzeugend und oft zu widerlegen.

Wenn in den folgenden Bänden dieser Reihe der Mangel der Unauffindbarkeit der Tafeln beseitigt sein wird, wird die „Werkkunst-Bücherei" ein unentbehrliches Hilfsmittel aller kunstinteressierten Kreise werden. Dies wäre den Bemühungen des Verlages zu wünschen.

Hermann Gundersheimer

★

OSKAR HAGEN: HANS BALDUNGS ROSENKRANZ / SEELENGÄRTLEIN / ZEHN GEBOTE / ZWÖLF APOSTEL. München 1928. R. Piper & Co. 52 Seiten, 85 Abbildungen.

Auf Grund der Selbstbildnisse (deren Abbildungen man freilich leider vermißt) und des Holzschnittwerks, im Vergleich zu Dürer und Grünewald, erschließt der Verf. in der ihm eigenen geistvollen, von tiefer Einfühlung getragenen Weise Hans Baldungs „Gestalt", für die alle literarischen Quellen versagen. Überzeugend kennzeichnet er ihn als Typ des Herrenkünstlers, von ruhigem Temperament und heiterer Klarheit des Wesens. In zunächst vielleicht verblüffender, aber treffsicherer Parallele zu Schiller wird neben der formalen Klarheit die „zündende rhetorische Phrase" in der Gestaltung pathetischer Stoffe auf schwäbische Stammeseigentümlichkeit zurückgeführt.

Neben der Betrachtung der bedeutendsten Einblattdrucke legt Hagen vor allem Gewicht auf die Buchillustrationen: im Erfassen und Betonen ihres besonderen zweckgemäßen Charakters ist er als Führer zu Verständnis und Genuß derselben, auch für weitere Kreise, geradezu vorbildlich. Nur scheint er mir (ohne daß ich damit dem von ihm herausgestellten Verdienste Baldungs als Illustrator Abbruch tun möchte) doch zu weit zu gehen, wenn er jede Auswahl und inhaltliche Gestaltung der einzelnen Bilder ganz auf Rechnung des Künstlers setzen zu müssen glaubt. Wir kennen zu viele Fälle genauer Vorschriften für die Buchillustration des 16. Jahrhunderts, als daß wir nicht auch just bei den Baldung vorliegenden recht verzwickten theologisch-dogmatischen Aufgaben solche annehmen müßten. Die Gebundenheit, in der für die Buchillustration selbst Künstler ersten Ranges zumeist zu arbeiten hatten, zeigt sich so recht auch in der Tatsache, daß gegebenenfalls sogar Kopien von ihnen verlangt wurden: wie denn auch solche Beispiele, die Baldung betreffen, kürzlich nachgewiesen werden konnten (vgl. Jahrbuch des deutschen Vereins für Buchwesen und Schrifttum 1927). Hagen glaubt sodann für Eigenhändigkeit des Schnittes bei Baldung eintreten zu können, indem er meint, daß in der alten Streitfrage, ob die Künstler ihre Vorzeichnungen selbst geschnitten haben oder nicht, von beiden Seiten eben nur Wahrscheinlichkeitsgründe zu erbringen seien. Die auf eingehendsten sachlichen Untersuchungen der gegebenen Verhältnisse beruhenden Ausführungen Flechsigs im ersten Bande seines Dürer-Werks, S. 73ff., zwingen indessen zu einer völligen Revision dieser Anschauung, und der Logik seiner Folgerungen dürfte doch volle Beweiskraft für die Ablehnung der Annahme eigenhändiger Schnittausführung durch die Künstler innewohnen. Bei Hagens feinsinniger Interpretation des Baldungschen Holzschnittstils überrascht es, daß er hier in des Künstlers Werk wiederum die von Curjel glücklich ausgemerzten Holzschnitte des Monogrammisten H G aufnimmt: nicht nur lassen sie eigenste Züge vermissen und weisen dafür charakteristische fremde auf, sondern auch der Wechsel des Monogramms ist kaum glaubwürdig zu erklären. Glücklich dagegen erscheint Hagens Auflösung des echten Baldung-Monogramms mit Gamundianus statt Grien. Dankbar zu begrüßen ist das reiche Abbildungsmaterial, für das erfreulicherweise in richtiger Erkenntnis (im Gegensatz zu einer anderen Baldung-Veröffentlichung!) weißes Papier gewählt wurde, das allein der Lichtfülle Baldungscher Holzschnittkunst gerecht wird.

Hildegard Zimmermann

VERNON BLAKE: THE ART AND CRAFT OF DRAWING. Oxford. University Press, London 1927.

Vernon Blakes Buch über die Kunst und das Handwerk des Zeichners besitzt jene Frische, die so oft in Büchern schaffender Künstler anzutreffen ist. Mit umfassender theoretischer und praktischer Kenntnis unternimmt es Blake, die ungezählten Probleme der Zeichen-

kunst zu erhellen und jene verborgenen Zusammenhänge aufzudecken, deren Kenntnis den Genuß aller Kunstbetrachtung steigert. Blake analysiert das Zeichenwerk von 20 Jahrhunderten und behandelt dabei die Tuschen Chinas und Terrakotten Tanagras mit gleicher Kenntnis, wie Leonardos Karikaturen oder Skizzen Cézannes. An Hand einer großen Auswahl interessanter Illustrationen versucht er Probleme historischer, kritischer, kompositioneller, anatomischer, psychologischer Art zu lösen. Sein umfassendes Wissen rechtfertigt die Größe der Aufgabe.

Rom Landau

KARL LOHMEYER: SCHÖNBORN-SCHLÖSSER. (Die Stichwerke Salomon Kleiners aufs neue herausgegeben und mit einer Einleitung und der Lebensgeschichte Maximilian von Welschs versehen von Karl Lohmeyer.) Halbpergament 50 M. Carl Winters Universitätsbuchhandlung in Heidelberg. 1927.

Nicht nur für den Forscher der Barockarchitektur, für jeden Freund deutscher Vergangenheit dürften die hier im Bilde — nach dem Stichwerk Kleiners — wieder erstandenen Fürstenschlösser des rheinisch-fränkischen Barock eines der reizvollsten Themen bedeuten. Und daß sich Karl Lohmeyer, einer der berufensten Kenner auf diesem Gebiet, der schönen Idee bemächtigt hat, dafür wird die Kunstgeschichte ihm und nicht weniger auch seinem großzügigen Verleger danken.

Im wesentlichen handelt es sich bei dieser Veröffentlichung um eine Neuausgabe der selten gewordenen, berühmten Kupferstichwerke Salomon Kleiners, die die Schlösser Favorita ob Mainz, Pommersfelden und Gaibach in Franken behandeln. Deren Baumeister war Maximilian von Welsch, ihr genialer Bauherr Lothar Fürst von Schönborn, Kurfürst von Mainz und Fürstbischof von Bamberg. Das Wertvolle dieser nur in 300 Exemplaren hergestellten Lichtdruckpublikation ist vor allem die Einleitung Lohmeyers, der um die zeichnerische Nüchternheit dieser Stecherkunst das Leben der Zeit und ihrer beiden schöpferischen Prototypen versammelt. Aus jahrelanger archivalischer Forschung ist diese hier mitgeteilte Lebensgeschichte Maximilians von Welsch entstanden, bei der zum großen Teil die originalen Dokumente des gräfl. Schönbornischen Hausarchivs zu Wiesentheid, des Staatsarchivs in Bamberg sowie anderer Quellen eingeflochten werden. Das gibt dieser kulturgeschichtlich ungemein interessanten Biographie des berühmten Vorläufers Balthasar Neumanns den lebendigen Hintergrund. Zu den Wiedergaben nach Originalplänen des Baumeisters treten unabhängig vom Stichwerk Kleiners noch Wiedergaben nach Entwürfen zweier Mitarbeiter, so des „Hofkavalier-Architekten" Ritter zu Grünstein und des Bauhandwerkers Johannes Dinzenhofer. In dieser Trinität prägt sich das Typische barocken Bauwesens aus.

Das Ganze also ein prächtiges Denkmal süddeutschen Kunstgeschehens, dessen europäische Züge dem Geist dieser wahrhaft internationalen Epoche entsprechen.

Georg Biermann

DOUGLAS PERCY BLISS: A. HISTORY OF WOOD-ENGRAVING. With one hundred and twenty illustrations. London 1928. J. M. Dent & Sons ltd.

Ein stattlicher, vom Verlag mit Sorgfalt ausgestatteter Band. Daß der Verfasser sich an die breitere Öffentlichkeit mit einer Monographie über den Holzschnitt wendet, kann als Zeugnis gelten, wie sehr das allgemeine Interesse sich diesem Kunstzweige zugewandt hat. Der Holzschnitt ist das volkstümlichste künstlerische Ausdrucksmittel. Seine gegenwärtige Wertschätzung entspricht der allgemeinen demokratischen Zeiteinstellung. Der höfisch orientierten Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts war er fast fremd. Erst am Ende des 18. Jahrhunderts kam er durch den Engländer Bewick wieder zu Ehren und es bricht im 19. Jahrhundert sowohl in Frankreich als auch vor allem in Deutschland eine neue Blüteepoche des Holzschnittes an, die sicher nicht zufällig parallel läuft mit der fortschreitenden Demokratisierung Europas. Auch daß die radikalsten Vertreter des deutschen Expressionismus gerade diese Technik bevorzugten und in ihrer Gebundenheit an das Material am konsequentesten ausbildeten, entbehrt nicht einer tieferen Bedeutung. Die lebhafte Schätzung der Holzschnitte des 15. und 16. Jahrhunderts darf wohl als eine Folgeerscheinung der allgemeinen künstlerischen Tendenzen der Gegenwart zu werten sein.

Des Verfassers Monographie ist ein Dokument dieser neuen Einstellung. Die Technik des Holzschnittes wird in anschaulicher, auch dem Laien verständlicher Form erläutert, die Einblattdrucke vom Verfasser kurz — vielleicht zu kurz — gestreift: das Blockbuch wird besprochen und dann auf die Holzschnittillustrationen der Inkunabeln eingegangen. Den breitesten Raum nimmt in der Darstellung natur-

gemäß der Holzschnitt des 16. Jahrhunderts ein. Allerdings beschränkt sich der Verfasser fast ganz auf den Schwarzweiß-Holzschnitt. Die ganze Evolution des Clair-obscur-Schnittes, wie er vom Augsburger Künstlerkreis gepflegt wurde und seine bis ins 18. Jahrhundert reichende Auswirkung in Italien wird nur flüchtig gestreift. — Ugo da Carpi findet sich im Register merkwürdigerweise unter Ugo! — Diese summarische Behandlung des Farbenholzschnittes ist nicht nur sachlich zu bemängeln, sondern sie ist auch deshalb befremdlich, als gerade heute in England der Farbenholzschnitt sich einer besonderen Wertschätzung erfreut, wie die Gründung der „Society of Graver-Printers in Colour" in London beweist. Der etwa vom Autor vorgebrachte Einwand, daß er sich ganz auf das eng umschriebene Gebiet des Schwarzweiß-Holzschnittes beschränkt habe, scheint nicht stichhaltig, denn bis zu den großen Holzschnittfolgen Dürers wurden alle Holzschnitte koloriert; waren also von farbiger Wirkung. Der Clair-obscur-Schnitt stellt also nur ein Zurückgreifen auf farbige Wirkung dar; allerdings mit ganz neuen und vor allem mit sinngemäß aus der Technik des Holzschnittes heraus ersonnenen Mitteln. Übrigens durchbricht der Autor das ihm unterstellte Prinzip, da er die Schrotschnitte, die ja von Metallplatten gedruckt sind, ebenfalls in den Kreis seiner Betrachtungen zieht.

Schwerwiegender als diese Bedenken erscheinen dem Referenten jedoch jene, die er dem Verfasser bezüglich der Bearbeitung des 19. Jahrhunderts und der Gegenwart glaubt nicht ersparen zu dürfen. Daß Bewick in einem in erster Linie für englische Leser bestimmten Buche einen auffallend breiten Raum einnimmt — er ist mit neun Abbildungen vertreten — mag aus begreiflichen Gründen hingehen. Daß aber der bedeutendste Künstler des Holzschnittes, A. Menzel, dagegen überhaupt mit keiner Abbildung vertreten ist und im Text mit Doré zusammen in neun Zeilen (S. 199) erledigt wird, das gibt bezüglich der Objektivität des Autors zu denken. Wir wundern uns dann weiter auch nicht mehr darüber, daß der Holzschneiderfamilie Unger und der Tätigkeit Fr. W. Gubitz in Berlin keine Erwähnung geschieht; von Bl. Höfel in Wien ganz zu schweigen. Aber auch der Kreis der Nazarener existiert für den Verfasser nicht. A. Rethel erscheint (S. 110) anläßlich der Besprechung von Holbeins Totentanz in einer Anmerkung genannt. — C. D. Friedrich wird gar nicht erwähnt; Jul. Schnorr von Carolsfeld teilt sein Los. Aber selbst Ludwig Richter findet keine Gnade: er ist nicht genannt, geschweige denn mit einer Abbildung vertreten.

Der Gerechtigkeit halber muß allerdings erwähnt werden, daß man auch die französischen Künstler des Holzschnittes aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in diesem Holzschnittbuche vergebens sucht. Tonny Johannot, Horace Vernet, Auguste Raffet sind überhaupt nicht genannt. Die gänzliche Unorientiertheit des Verfassers geht aber am deutlichsten daraus hervor, daß er wohl Gauguin, Vollotton und Nicholson nennt, aber die vielleicht bedeutendste Persönlichkeit der neueren Kunst, E. Munch, überhaupt nicht zu kennen scheint. Was will es dagegen bedeuten, daß der Kreis der „Brücke" und die deutschen Expressionisten von E. Nolde, M. Pechstein, E. Heckel, E. Barlach usw. bis zu dem dekorativen Holzschnitt Fr. Marks und H. Campendonks nicht berührt werden? Daß der Verfasser die „Moderne" aus seinen Betrachtungen ausgeschieden wissen wolle, widerlegt er selbst, da er die Meister der „neuen Sachlichkeit" M. Galanis und seinen Kreis — F. Siméon, E. W. Ravilious u.a., aber auch Nachahmer der deutschen Expressionisten, wie z. B. David Jones sogar in einer Abbildung bringt. — Das Buch wäre bestimmt, eine fühlbare Lücke in der neueren kunstgeschichtlichen Literatur auszufüllen: leider wird es durch seine Mängel zu einer versäumten Gelegenheit.

Anton Reichel

PAUL HORN: DÜSSELDORFER GRAPHIK IN ALTER UND NEUER ZEIT. Schriften des Staatlichen Kunstmuseums Düsseldorf. Bd. II. Verlag des Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen. Düsseldorf 1928.

Allen denen, welche die deutsche Graphik zu kennen glauben, weil sie die des Mittelalters und einige bekannte Meister der Neuzeit kennen, und welche das, was sie nicht kennen, für unrichtig halten, sei Horns Geschichte der Düsseldorfer Graphik besonders empfohlen. Es ist beschämend, wie in den neueren Handbüchern der deutschen Graphik die Düsseldorfer Schule bearbeitet ist, und Horns Arbeit füllt also eine große Lücke. Der Kustode des Düsseldorfer Kupferstichkabinetts hat durch eingehende Akten-Quellen-Materialforschung Neuland entdeckt oder doch bekannt gemacht, das bisher, trotz seiner Bedeutung, keineswegs gesichert war. Für die deutsche Graphik des 19. Jahrhunderts ist die Düsseldorfer Graphik

von besonderer Tragweite, und man versteht auch bekannte Meister wie Hosemann, Rethel, Scheuren, Schroedter u. a. nicht, wenn man nicht den Kunstkreis kennt, aus dem sie entwachsen. Horn gliedert sein Buch so, daß erst die graphische Technik, dann die ältesten Düsseldorfer Kupferstecher, dann die Graphiker der Schadow-Schule und die frühe Buchillustration, dann Joseph Keller und seine Schule, die Graphik um die Wende des 19. Jahrhunderts und schließlich die neuere Zeit bis zur Gegenwart kapitelweise behandelt werden. Die Düsseldorfer Stecherschule des 18. Jahrhunderts wird hier zuerst erforscht (Bislinger, Langenhöffel, Green, Heß, Pflugfelder, Huck, Freidhof, Thelott u. a.) und die hohe, meist englisch geschulte Technik dieser Leistungen gewürdigt. Die feine Linienkunst der Schadow-Schule, die durch ihre Meister in Deutschland weiterwirkt und die Schulen in Dresden und Berlin ermöglicht, lebt auch in der Buchillustration fort, die in Düsseldorf eine eigene Höhe erreicht (Reinickbücher, Monatshefte, Künstleralbum u. a.) und auch die Kunst der Karikatur entscheidend fördert. Der reproduzierende Linienstich wird, durch Keller und seine Nachfolge (Steifensand, Stang, Glaser u. a.) durch den Kunstverein und den Verein für Verbreitung religiöser Bilder weithin gefördert, zur Haus- und Bildungskunst des deutschen Bürgertums. Die künstlerischen Aufgaben werden seit den 70er Jahren von dem Verein für Originalradierung, vom Lukasklub, von den Festschriften des „Malkasten" und „Tartarus", von den Prachtkatalogen der Jahresausstellungen bei Schulte getragen. Auch ist die besondere Pflege des Farbensteindrucks beachtenswert. Die graphische Kunst der Neuzeit, die durch die einstige Staatliche Kunstgewerbeschule (Behrens. Ehmcke) Anregung fand, hat einen guten Standpunkt, den „Das junge Rheinland" (1919) noch hob, so daß heute sehr beachtliche Leistungen in Düsseldorf zu finden sind. Als rheinisches Kunstzentrum war Düsseldorf keineswegs nur Kolonie, wenn auch die preußische Invasion der sogenannten „Ostländer" und die Zugewanderten teilweise führend waren. Gerade die Geschichte seiner Graphik beweist uns, welche Kräfte hier bodenständig sind, und daß man von einer eigenen Schule sprechen kann und muß, die ihre Höhepunkte zweifellos in der zweiten Hälfte des 18. und in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts hatte. Auch hier wird die kunstfördernde Bedeutung des bald hundertjährigen Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen, der eine eigene Darstellung verdient, wieder offenbar. Horns Buch, die erste grundlegende Geschichte dieser wichtigen Schule, ist, mit reichem Abbildungsmaterial ausgestattet, wirklich eine sehr verdienstliche gründliche Leistung und Bereicherung der Fachliteratur — keineswegs nur ein „Versuch", wie der bescheidene Verfasser meint — und verdient den Beifall der Kenner, Sammler, Kunstfreunde, die das Buch auch als Nachschlagewerk benutzen werden, denn Künstlerregister und Literaturverzeichnis erleichtern Benutzung und Arbeit. Der Verlag, der für die rheinische Kunstgeschichte schon so manches Gute geleistet hat, ist für die opferfreudige Herausgabe dieses willkommenen Buches zu bedanken und zu beglückwünschen.

Eberlein

DELSENBACHS NÜRNBERGISCHE ANSICHTEN. (Mit Einleitung herausgegeben von J. Bier. Mit 42 Tafeln.) Delphin-Verlag, München.

Ausgezeichnete Wiedergaben dieser Kupfer, die das alte Nürnberg wiedererstehen lassen, wie es noch im 18. Jahrhundert anzutreffen war. Etwa die Hälfte der erhaltenen Prospekte sind reproduziert, etwa um ein Fünftel sind die Blätter jedesmal verkleinert. Die frühen von 1713 bis 1715 sind wenig von den späteren verschieden. Den meisten eignet reizvolle, perspektivische Konstruktion und deutliche Abstellung der bewunderten Objekte auf die Tragfläche des Bodens. Alles in jener sachklaren Art, wie sie sich von der holländischen Stadtmalerei der van der Heide, Berckheyde aus, zu Canaletto, zu den Guckkastenbildern, zu den „Ansichten" um und nach 1800 hinzieht (an welche die neuesten Möglichkeiten nachexpressionistischer Vedoute wieder anknüpfen). Eine schöne Einleitung des Herausgebers führt in die Tätigkeit Delsenbachs ein und erklärt an Einzelblättern die einstigen Situationen Nürnbergs.

Franz Roh

EDMUND SCHILLING: ALTDEUTSCHE HANDZEICHNUNGEN AUS DER SAMMLUNG JOHANN FRIEDRICH LAHMANN ZU DRESDEN. Franz Hanfstaengel, München.

Die Publikation gibt in edler Einfachheit die vierzig Handzeichnungen wieder, die den Mittelpunkt der Ausstellung „Handzeichnungen alter Meister aus deutschem Privatbesitz" des Frankfurter Kupferstichkabinetts im Jahre 1924 bildeten und zum erstenmal damals der Öffentlichkeit gezeigt wurden. Keines der Blät-

ter war vorher der Forschung bekannt, von vielen ist Herkunft und Geschichte unsicher. Die Zeichnungen stammen aus dem 15. und 16. Jahrhundert. Die Sammlung wird durch Studien unbekannter Meister des späten 15. Jahrhunderts eingeleitet, darunter eine dramatisch gespannte, derbe „Kreuztragung Christi" eines bayrisch-fränkischen Meisters, eine an den Meister E. S. gemahnende „Sibylle", eine braune Federzeichnung der „Königin von Saba mit ihrem Gefolge vor König Salomon" von naiver Innigkeit bei formaler Geschlossenheit der Komposition und ein dem bekannten, gelockten Verkündigungsengel des Martin Schongauer im Berliner Kupferstichkabinett verwandtes Köpfchen aus der Schule des Meisters. Die beiden Pestheiligen „Sebastian und Rochus" hält Schilling für eine frühe Arbeit Dürers um 1496, weil der Typus des Sebastian auf dem Holzschnitt der „Marter der Zehntausend" und später auf der „Geißelung" der großen Passion sich findet, der des Rochus in Einzelheiten sehr ähnlich auf dem Flugblatt des Ulsenius von 1496. Dieses Blatt wie das Bildnis eines Dompropstes aus der Werkstatt Dürers dienten wohl als Entwürfe zu Scheiben.

Eine braune, monogrammierte Federzeichnung Hans Baldung Griens „Die Geburt Christi", die mit seinem Gemälde in Basel zusammenhängt, ist ein Höhepunkt der Sammlung: bei aller Bildhaftigkeit spontan, bei Exaktheit der formalen Komposition anmutig und von erregtem Leben zitternd.

Von Hans Sues von Kulmbach sind viele Entwürfe, die meist als Scheibenrisse dienten, vorhanden. Hans Schäufelein ist durch drei Blätter vertreten, darunter eine Federzeichnung „Junge Frau mit dem Tod als Schleppenträger" in Wurf und Form von üppiger Würde, dann ein Hans Sebald Beham, eine renaissancehafte Pinsel- und Tuschzeichnung „Tod der Dido" aus dem Kreise Altdorfers, von romantischem Geist erfüllt. Zwei Landschaften von Wolf Huber, besonders eine Donaulandschaft in Breitformat zeigt seine charakteristische Gestaltungsmacht, lebensvolle Wirklichkeit und zugleich ornamentalen Reichtum zu verbinden.

Cranach und seine Werkstatt sprechen aus diversen Zeichnungen von sehr verschiedenartigem Wert.

In des Schweizers Urs Grafs „Jüngling mit der Buhlerin" ist noch mehr als bei Dürer das Renaissancehafte in nordische Ausdruckskraft verwandelt.

Man möchte dieser Publikation mit dem straffen, aufschlußreichen Text und den ganzseitigen, guten Reproduktionen eine intime, warme Anhängerschaft wünschen.

Sascha Schwabacher

HANDZEICHNUNGEN E. T. A. HOFFMANNS IN FAKSIMILELICHTDRUCKEN. Nach den Originalen mit Einleitung Hoffmanns als bildender Künstler. Herausgegeben von Hans von Müller. 45 Seiten Text, 39 Tafeln, Fol. Propyläenverlag, Berlin.

Vor einigen Jahren wurde eine Gesamtausgabe der Zeichnungen E. T. A. Hoffmanns unternommen, reproduktionstechnisch völlig unzulänglich, entsprach auch ihr Inhalt keineswegs dem Titel, da der Hitzigsche Nachlaß an Hoffmann-Zeichnungen dem damaligen Herausgeber unzugänglich geblieben war.

Dieses Hitzigsche Erbe, ein alter Klebeband, hat jetzt Hans von Müller erschlossen und legt die Hoffmannschen Zeichnungen originalgroß reproduziert in ausgezeichneten Faksimilelichtdrucken zusammen mit einer splendid gedruckten Einleitung vor, in der er mit gewohnter höchster Präzision ein Oeuvre-Katalog Hoffmanns aufstellt und auf Grund der eigenen Äußerungen des Künstlers und derjenigen seiner Zeitgenossen die Wurzeln seines künstlerischen Schaffens klarlegt.

Ein glücklicher Zufall hat es gefügt, daß von fast allen Gebieten, auf denen sich Hoffmann künstlerisch betätigt hat, Proben vorhanden sind. Neben Dekorationen für die Bamberger Bühne zu Käthchen von Heilbron sehen wir Illustrationen zu Märchen Fouqués und Contessas. Ganz hervorragend voll visionärer Kraft, Skizzen des wahnsinnigen Kreisler, kärgliche Reste des niemals niedergeschriebenen dritten Teiles des Katers Murr. Daran schließt sich eine größere Reihe von Porträts, darunter einige sehr charakteristische Blüchers, den Hoffmann am Spieltisch beobachtete. Eine größere Anzahl von Karikaturen zeigt, daß allerdings „nichts seinen Falkenaugen entging", und daß sein Spott unbarmherzig sein konnte. Farbige Warschauer Karikaturen z. B. lassen etwas ahnen von der satirischen Schärfe jener leider verlorenen Posener Zeichnungen, die ihn zwangen, Posen mit Plock zu vertauschen. Proben der Zeichnungen Hoffmanns nach antiken Vasenbildern bilden den Beschluß der Tafeln.

Aus dieser Erschließung des Hitzigschen Nachlasses ergibt sich, daß grundlegend Neues zur Charakterisierung Hoffmanns darin zwar nicht enthalten ist, aber es zeigt sich wiederum seine außerordentlich vielseitige künstlerische Be-

gabung, die es nicht erlaubt, Hoffmann einseitig als Karikaturisten hinzustellen; die schillernde Vielseitigkeit seines romantischen Wesens offenbart sich auch in seinen Zeichnungen auf das Deutlichste. Man muß dem Propyläenverlag sehr dankbar sein, daß er es unternommen hat, den so lange verborgenen Schatz auf derartig ausgezeichnete Weise herauszubringen. Hans Huth

*

JOHANNES SIEVERS: DAS PALAIS DES PRINZEN KARL VON PREUSSEN. Erbaut von K. F. Schinkel. Deutscher Kunstverlag, Berlin.

Trotzdem das Palais des Prinzen Karl von Preußen am Wilhelmplatz in Berlin von Schinkel nur tiefgreifend umgebaut wurde, wie so manche andere Schöpfung seiner baukünstlerischen Phantasie, ist es doch als sein ureigenstes Werk anzusprechen. Seine schöpferische Leistung beschränkt sich nicht nur auf den Grundriß und Aufriß des Gebäudes, sondern erstreckt sich auch auf das Mobiliar und ornamentale Detail. Kaum anderwärts läßt sich die Kunst Schinkels, Innenräume in seiner klassizistischen Art harmonisch zu gestalten, deutlicher verfolgen als hier. Sievers hat das nahezu unbekannte Werk des Berliner Klassizismus, das im Laufe der Zeit verändert und arg mitgenommen war, im Sinne Schinkels restaurieren helfen. Bei dieser Aufgabe ist der vorliegende, das Wesen der Kunst Schinkels trefflich nachzeichnende und auf tiefer Kenntnis des Quellen- und Archivmaterials beruhende Führer entstanden, den man gern zur Hand nehmen wird, um ein Stück geretteter Berliner Baugeschichte kennenzulernen. Scharf

KARL SCHEFFLER: DIE EUROPÄISCHE KUNST IM 19. JAHRHUNDERT. 2. Band. Berlin 1927. B. Cassirer.

Im zweiten, abschließenden Bande seines Werkes behandelt Scheffler den Rest der Malerei, d. h. Impressionismus (einschließlich Menzel) und Gegenwart, ferner die Skulptur. Hier wird das Fragmentarische der Disposition offenbar; denn es ist unmöglich, die klassizistische Bildhauerkunst, und ausgeschlossen, die moderne Kunst überhaupt ohne Architektur zu verstehen und darzustellen. Ein unbegreifliches Manko: gerade auf dem Gebiet des Tektonischen liegen Schefflers größte Verdienste. Jenes mit voller Absicht ausgeschaltet und die „Europäische Kunst im 19. Jahrhundert" ihres Rückgrates beraubt zu haben, sieht beinahe so aus wie Nichtverstehenwollen der Gegenwart, die uns Lebenden schließlich das Wichtigste an der Kunst der letzten Jahrhunderte ist. Scheffler sorgt durch ausgiebige Nichtbeachtung der ganzen „konstruktivistischen" (und NB. auch „veristischen") Strömung dafür, daß sich dieser Eindruck festsetzt.

Die Vorzüge des ersten Bandes: Tiefgreifende Darstellung einzelner Künstler finden sich auch hier; leider nicht in gleichem Umfange. Es sind fast nur die zwiespältig schillernden Künstler, die Schefflers spekulativer Kritik durch ihre Mittelstellung zwischen Genie und Rationalismus große Flächen darbieten, und die er mit einer fast diabolischen Liebe glücklich analysiert: die Menzel, Degas, Uhde, Seurat (den er aber mißversteht), Gauguin, Matisse, Thorvaldsen, G. Schadow, Rodin. Ihnen steht eine größere Zahl von mißglückten Deutungen gegenüber. Eine Art Verbitterung in der Gesamtstimmung ist nicht zu verkennen, eine Lust am Nörgeln, ein entschiedenes Nichtmitmachenwollen. Im Überblick des vierten Abschnittes, in der „sich wieder schließenden Form", d. h. der nachimpressionistischen Kunst, spricht er es direkt aus, daß eigentlich nur gesagt werden könne, was jene nicht sei, und daß sie darum polemisch und gleichsam nur exemplifikatorisch behandelt werden müsse. Es steht dem Kritiker frei, seinen Standpunkt zu wählen; der Geschichtsschreiber (der eine zweibändige „Geschichte der europäischen Kunst" herausgibt) darf aber nicht abdanken und sich darauf hinausreden, daß er ja selber zugebe, den Ast, worauf er sitze, abzusägen. Oder er muß vor der „nur polemisch zu behandelnden" Gegenwart einsichtsvoll überhaupt haltmachen.

Es ist ein wahres Kreuz, daß alle Versuche, eine Geschichte der jüngsten Kunst zu schreiben, mit viel Aufwand und verlegerischem Nachdruck unternommen, an der Klippe tageskritischer Parteilichkeit oder gar offensichtlicher Unfähigkeit gescheitert sind. Gegenüber den unverantwortlichen Schlußkapiteln der Werke von Meier-Graefe und vollends Hamann, und auch neben der grotesken Geistesakrobatik von Einsteins Wälzer wirkt Schefflers allerdings als das gemäßigte, das relativ vernünftigste und lesbarste Werk. Dies kann aber von höherem Standpunkt aus kaum als Lob gelten; es erinnert an den Unglücklichen, der vom Teufel sich ausbedang, klügster Mensch zu werden, und den der Gottseibeiuns dadurch zum Ersten machten, daß er alle übrigen Menschen dümmer werden ließ. Der Ne-

stor der Kunstwissenschaft, der greise Karl Woermann, beschämt diese hochmodernen und mit allen Wassern gewaschenen Kritiker durch den unvergleichlich höheren Grad von Einsicht in das Wesen der heutigen Kunst, den er im 6. Bande seiner „Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker" bewies. Das Kursorische und Altmodische seiner Schlußkapitel läßt sie aber natürlich auch nicht als die ersehnte Darstellung unserer Gegenwart erscheinen; die uns somit immer noch zu liefern wäre. Paul F. Schmidt

EDUARD FUCHS: DER MALER DAUMIER. Mit 513 Abbildungen. Großfolio. Verlag A. Langen. München 1927.

Auf dieses bedeutsame Bilderwerk wird sich in Zukunft alle deutsche Daumier-Forschung stützen. Mit dieser erstaunlich materialreichen Arbeit schließt Eduard Fuchs seine umfassenden Daumier-Sammelbände ab (nachdem er auch die Lithographien Gavarnis herausgab). In einem Bande waren Daumiers Holzschnitte versammelt worden, in drei weiteren die Lithographien. Nun liegt in dieser letzten Unternehmung der Maler, Plastiker und Aquarellist Daumier vor. Das neue Buch enthält nicht weniger als 513 Abbildungen. Am erstaunlichsten, daß 200 der Öffentlichkeit bisher unbekannt waren. Noch vor kurzem sprach Scheffler in seiner Geschichte der Malerei von „anbetungswürdigem Stückwerk". Nun liegt auf einmal alles Wesentliche beieinander: die Bildnisse, von denen Einiges noch bezweifelt wird, die „Handlungen" wie Wäscherinnen oder Barrikade, die Justizbilder, die Café- und Strassenszenen, die herrliche Eisenbahndarstellung, die Badenden, die Landschaften, Don Quichote usw. Wie stark wirkt alles immer wieder, bei der verengten Farbskala von schwarz, braun, grau, weiß! Indem Daumier das Helldunkel so plastisch ballt, ist man versucht, kühne Synthese zwischen Rembrandt und Michelangelo zu konstatieren. Indem Bewegung und Volumen schweben, ist man an Rubens erinnert. Indem der Lebenston aber dämonisch-nihilistisch bleibt, glaubt man Goya zu wittern. Welch innerer Umfang in den besten Werken also! (Wie stark auch die bemalten Tonbüsten in ihrer grauenvollen Wucht!)

Fuchs läßt die Malerei weitgehend für sich selber sprechen, biegt den Text deshalb in zusammenschauende Wesenserfassung sowie in soziologische Gesamtbetrachtung um. Geschieht in ungewöhnlicher und kraftvoller Form. — Sicher werden französische Forscher Einwendungen haben. Sicher werden über Echtheits-, Varianten-, vor allem aber auch Datierungsfragen noch Diskussionen entstehen. Aber wir Deutsche haben ein in seiner Hinsicht kaum überbietbares Standardwerk über Daumier als Maler. Roh

ARNOLD FEDERMANN: JOHANN HEINRICH FÜSSLI. I. Band der Monographien zur Schweizer Kunst. Zürich, Orell Füßli. 1927.

Füßli ist eine der sonderbarsten und problemreichsten Gestalten der Kunstgeschichte. 1741 in Zürich geboren, schon 1763 für immer nach England verschlagen, 1825 dort gestorben, ist er nach Begabung und seinem gesamten Werk ein so absoluter Vertreter von „Sturm und Drang" wie keiner der Dichter, ungefähr in dem Ausmaße, wie Runge den vollendeten und über die Dichter hinausragenden Typus des Romantikers darstellt. Aber in der bildenden Kunst mußte sich Sturm und Drang, diese vorweggenommene pathetisch übersteigerte Romantik, in klassizistischer Modeverkleidung äußern. Es gab keine andere Stilform für die hemmungslose Leidenschaftlichkeit eines Sturmgesellen wie Füßli, als den „Pseudoklassizismus", die zahme und verwässerte Rokoko-Ausgabe des echten (den Carstens und J. L. David repräsentieren). Bei Füßli mengte sich echtes Gefühl für Schönheit und für Ausdruck mit der Enge, der philiströsen Bescheidenheit und Kraftlosigkeit der Mengsischen Formel für Klassizität, die ihm sich einzig darbot. Sein romantisches Ungestüm bog sich diese schwache Lehnform zurecht, aber es erwies sich, daß sie sein stürmisches Pathos nicht tragen konnte. Das ergibt die Unerquicklichkeit und Ausdrucksschwäche der meisten Werke Füßlis. Doch lag sein Fall weit komplizierter als bei Füger oder Wilhelm Tischbein, den typischen Pseudoklassizisten: weil er wirklich Begabung besaß, die ans Geniale streifte, übersprang seine Gestaltungskraft oft die engen Formschranken der Zeit und schuf sich, mindestens in der Zeichnung, eine eigene Sprache, die dann so erstaunlich über die Zeitgenossen hinübergreift, englische Malkultur und Blake einbezieht und bis an Hodler und den Kubismus rührt. Die Fratzenhaftigkeit seines Ausdrucks befähigte ihn zum Karikaturisten, eingeborenes Schönheitsgefühl, in England genährt, zu reinen Linien, die Renoir und Degas vorwegzunehmen scheinen. Alles aber taucht spukhaft auf und verschwindet wieder wie Chimäre in einer uferlosen Produktion von Tollheiten und

abgeschmackten Formungeheuern. Niemals läßt er seinen Einfällen Zeit zum Ausreifen, und von dem genialischen Hexensabbat bleiben uns, streng genommen, nur ein paar Dutzend Zeichnungen, die allerdings zu dem Stärksten gehören, was Sturm und Drang hervorgebracht haben.

Das Zerrissene, Unvollendete, Bizarre seiner Art ist seit je aufgefallen, reizte schon die Zeitgenossen zu schrankenloser Begeisterung und Abwehr zugleich (beides z. B. bei Goethe wie bei Füßlis Schüler Haydon gleichermaßen zu belegen) und wäre ein unvergleichlich dankbares Thema für einen mit dem Rüstzeug der Heutigen versehenen Biographen gewesen. Doch kann man dem umfangreichen Buch von Federmann, das der Züricher Verlag von Orell Füßli wahrhaft fürstlich ausgestattet hat, nicht nachsagen, daß es die seltene Gelegenheit ergriffen habe. Daß Füßli ein ganz begabter und einzigartiger Bursche sei, ist Federmann nicht verborgen geblieben; er beteuert es uns fast auf jeder Seite, er gibt sich Mühe, ihn als den großen Klassizisten und Romantiker zugleich hinzustellen, er bewundert ihn sozusagen mit Haut und Haar. Leider kann er aber weder sein Leben noch sein Werk darstellen, und was Füßlis eminente Problematik ausmacht, das vielfältig Schillernde, dieses Sprunghafte inmitten eines trägen Sumpfes von überalterten Konventionen, davon erfährt der Leser überhaupt nichts. Kann ein Buch ein Schlag ins Wasser sein? Man durchblättere die Hundert Abbildungen, die z. T. auch besser gewählt sein könnten (es fehlen die fabelhaften Zeichnungen aus Leipzig, Berlin, Weimar u. a.), und vergleiche damit den braven, halbwegs philologisch, nicht ganz dialektisch fehlerfreien Text, und man tut besser, diesen nicht erst zu lesen. Das Faktische erfährt man leichter aus dem (nicht minder unkritischen) Artikel im Thiemeschen Lexikon.

Schade, daß ein so großer, technisch vorzüglicher Aufwand ziemlich schmählich vertan ist. Jetzt kann sobald nicht wieder ein Berufener sich mit Füßli beschäftigen, wenigstens nicht in der einzig würdigen, der Buchform. Der Verlag hat ein Meisterstück geliefert, Druck, Tafeln, Papier sind des großen Gegenstandes durchaus würdig. Wir wollen auch das Verdienst des Herausgebers nicht schmälern, Füßli als Dichter und Schriftsteller erschlossen zu haben. Der größere Teil des Textes enthält den Abdruck der unveröffentlichten oder schwer zugänglichen Gedichte und Briefe Füßlis, ein sorgfältiges Verzeichnis seiner Bilder, der Sammlungen und der Literatur.

Aber Füßli ist das nicht. Die endlosen Oden im Geschmack Klopstocks und der Stürmerzeit werden nicht viele Leser finden, die vielmehr in einem Buch über den genialischen Schweizer erfahren möchten, was es mit dem Maler des „Nachtmahr" und der „Titania" auf sich habe. Paul F. Schmidt

ERNST HAIDER: KARL HAIDER. Leben und Werke eines süddeutschen Malers. Dr. B. Filser Verlag. Augsburg 1926.

In dieser Zeitschrift machte ich in einem Aufsatze vor Jahren aufmerksam, daß wir in K. Haider einen Landschafter besitzen, der gerade zu unsern Jüngsten sprechen wird, nachdem er Jahrzehnte lang beiseite geschoben wurde. Daraufhin hat man nach zwei Richtungen hin begonnen, großes Unrecht gutzumachen: zwei große Haider-Ausstellungen (Mannheim und München) erfolgten, und nun liegt die lange erwartete Monographie vor. Vollkommen in der Abbildungstechnik werden die wichtigsten Arbeiten ausgebreitet. Das Bezeichnende kommt gut heraus: Durchdringung des geologisch weithin Geschichteten mit der Tausendfältigkeit unendlicher Kleinform. Haider war Heimatlandschafter wie sein Freund Thoma, aber nicht mit lyrischem, sondern mit dualistisch tragischem Untertone. Gewiß sind seine Werke ungleich unter sich. Aber viele rechnen in ihrer stillen beinah konstruktiven Größe zu den edelsten Hervorbringungen deutscher Landschaftskunst überhaupt. Hier lebte die 1800-Tradition der C. D. Friedrich unterirdisch bis nach 1900 fort, inmitten der Stürme, die „oben" im Bereiche des herrschenden Impressionismus und beginnenden Expressionismus tobten.

Autor ist der Sohn, selber ein Maler, der mit Liebe und bester Materialkenntnis fast alles zusammenbrachte, genaue Datierungen gab, sodaß auch die Entwicklung deutlich wird. Der einfache Text konnte unveröffentlichte Tagebücher, Briefe Haiders (an Thoma usw.) und Aufzeichnungen von Freunden, besonders des Zoologen Aug. Pauly benutzen, um ein intimes Lebensbild zu zeichnen. Ein Leben, das in dauerndem Kampfe, besonders gegen München (das Haider so viel abzubitten hat) verlief. Thoma, Leibl, Böcklin sind die geschichtlichen Nachbarmächte. Doch hinterlassen sie nur kurze Spur, von der sich Haider jedesmal einsam auf sich selbst zurückzog. — Der einfache Text gleitet vom Erzählen der Lebensumstände zu Bildbetrachtungen und

wieder zurück, zwischen diesen Blickschichten reichlich hin und her wechselnd. In zwei Punkten merkt man, daß der Autor Mann des Pinsels und nicht der Kunstwissenschaft ist: Am Anfang oder Ende fehlt kurze Einstellung Haiders in den geschichtlichen Gesamtverlauf der Landschaftskunst des 19. Jahrhunderts. Und man findet, daß Bildbesprechungen (auch bei knappstem Wort, auf das Verfasser in der Einleitung Wert legt) weniger allgemein, auf andre Bilder passend, hätten ausfallen können. Der prachtvoll illustrierte Band schließt eine Lücke und wird weiteren Erörterungen dieser Kunst zugrunde zu legen sein. Roh

LUC-BENOIST: LA SCULPTURE ROMANTIQUE. Paris 1928. Verlag der Renaissance du Livre.

Von der französischen Plastik der sogenannten romantischen Epoche wissen wir, außer von Barye, im allgemeinen nicht sehr viel. Neuland der Kunstgeschichte. Der ausgezeichnete Kenner und Forscher Luc-Benoist füllt mit seinem höchst gewissenhaftem und nach bester (Courajodischer) Methode gearbeiteten Buche diese Lücke aus. Wer in Deutschland wußte, daß es Plastiken von Géricault gibt? Luc-Benoist bildet eine anscheinend ganz wundervolle ab, ein Liebespaar. Der manchmal so bedeutende Préault ist bei uns ebenso unbekannt, wie die interessante Bildhauerin Félicie de Fauveau; man schreitet beim Lesen von einer Neuentdeckung zur andren.

Barye und Daumier und Rude sind noch mit behandelt unter dem Obertitel des Romantischen; auch David d'Angers. Dalou, Carpeaux und Rodin nicht mehr.

Die in einem sehr umfangreichen Literaturnachweis aufgeführte Literatur ist auch im Text eingehend und mit vielen Zitaten benutzt. Vierundzwanzig Abbildungen geben eine höchst aufschlußreiche Vorstellung von den Werken dieses bisher unbekanntesten Gebietes der modernen Kunstgeschichte. E. Waldmann

E. WALDMANN: REALISMUS UND IMPRESSIONISMUS (Propyläen-Kunstgeschichte XV). Propyläen-Verlag, Berlin.

Wieder ein stattlicher Band der Propyläen-Kunstgeschichte. Wieder gute Abbildungen, wieder verschwenderische Fülle des Materials (über 400 Wiedergaben), wiederum auch leidliche Farbtafeln. Dem Wunsche des Kenners, nur möglichst selten bekannten Stücken zu begegnen, kann natürlich nicht stattgegeben werden in Bänden, die sich weiteren Kreisen zeigen wollen. So ist Mitte gehalten zwischen bekanntem und entlegenerem Material. Über die Anordnung läßt sich rechten, da sie überweit von der des Textes abbiegt, aber auch in sich übersichtlicher möglich wäre (auf Großmann folgt Feuerbach!). Präzisierender wäre übrigens auch, Bilddatierungen gleich unter die Abbildungen zu drucken, sodaß der feste Standort im Koordinatensystem der Zeit auch ohne ständiges Registerwälzen deutlich würde. Indem erst das deutsche, dann erst das französische Abbildungsmaterial ausgebreitet wird, können leicht falsche Vorstellungen über Prioritäten erweckt werden, mindestens für den Vollimpressionismus. Da erst am Ende die Engländer mit Crome und Constable kommen, stehen gewisse entwicklungsgeschichtliche Anfänge am Schlusse, sodaß man beinah glaubt, man hätte die Dreierfolge der Hauptländer umkehren sollen. Der Text rechtfertigt diese Anordnung etwas, da schon die 1800-Malerei vor allem Deutschlands als Beginn des zu beschreibenden Realismus, ja Impressionismus im weiteren Sinne genommen wird. Waldmanns Text führt lebendig, man spürt des Verfassers nahes Verhältnis zum Thema. Der auseinanderquellende Stoff wird mit lockeren Griffen zerlegt, etwas improvisatorisch vielleicht. Reife Breite besonders in der Wertung zeigt sich, wo nach Abhandlung der Stofflichkeitskönner auch ganz andre Linien zu verfolgen sind: etwa die unbeholfenere Innigkeit Thomas, die Zucht, die die geschichtliche Rückwärtswendung Hildebrandts in die Entwicklung brachte, die Reduktion von Puvis oder die stählerne Rhythmisierung Hodlers, was alles ja immer noch keine Selbstverständlichkeiten, obgleich es sich hier um traditionell bereits gesicherte Werte handelt. Forschereinstellung der älteren Generation macht sich nur selten bemerkbar: wenn man nach vier Textseiten über Thoma nicht etwa anderthalb über Haider findet, sondern acht Zeilen, welche Proportion doch wohl veraltet sein dürfte. (Haider lebt übrigens, entgegen den Anmerkungen hinten, längst nicht mehr.) Veraltete Wertung liegt auch vor, wenn man in Behandlung der Malerei des 19. Jahrhunderts, wo neben Cézanne auch Puvis, Seurat, Gauguin mehrfach figurieren, einen H. Rousseau unvertreten läßt, zumal wenn Kroyer und H. Vogel abgebildet werden. Besser, man hätte den hinausragenden Komplex van Gogh, Gauguin, Hodler, Seurat, Munch, Weißgerber usw. überhaupt weggelassen, da diese ja bereits schärfsten Gegenschlag gegen das Thema dieses Buches, gegen „Realismus und Impressionismus" darstellen. All das fällt schon beim bloßen

Blättern heraus. Hingegen sind Böcklin, Millet, Rodin, die drei Grundverschiedenen, die heute gern verlästert werden, mit Weitblick und Gerechtigkeit behandelt. Wertvoll ist Courbets Stellung und Einfluß herausgearbeitet, lebendig auch die Haltung der anderen großen Franzosen skizziert. In eine Zusammenschau der großen antinaturalen Stilisierungstendenzen aber, wie sie in Böcklin wie Puvis weiterwirkten, hätte der englische Präraffaelitismus wenigstens kurz eingestellt werden müssen, der auch im Bildteil einfach ausfällt. Und ein Mann wie Rayski wird gar zu kurz erledigt. Bei Gauls Begabung hätten auch seine etwas kunstgewerblichen Grenzen empfunden werden sollen: Gaul und Kolbe erhalten, sicher zu sehr aus naher Sicht heraus, in so gedrängter Gesamtdarstellung ein ganzes eignes Kapitel! Die Kollwitz wird etwas zu hoch, wie heute noch üblich Slevogt ein wenig zu hoch, Klinger etwas zu tief angesetzt im Gesamtbilde. Alle solche Retouschen im einzelnen, aber auch alle strafferen, methodischeren Gliederungsmöglichkeiten im ganzen wollen nicht verhehlen, daß ein lebendig einführendes Buch zustande kam, das nicht nur wegen seiner Abbildungsfülle neben den andersartigen Arbeiten von Hamann, Deri, Glaser, Scheffler usw. herangezogen werden wird.

Franz Roh

*

ROBERT EIGENBERGER: DIE GEMÄLDEGALERIE DER AKADEMIE DER BILDENDEN KÜNSTE IN WIEN. Textband und Tafelband. Manz-Verlag. Wien-Leipzig 1927.

Nachdem Eigenberger in jahrelanger Arbeit den Augiasstall, dessen Leitung er übernommen, gesäubert und aus den vorhandenen Meisterwerken, die unter der Menge des Minderwertigen nicht zur Geltung gelangt waren, eine allgemein anerkannte Mustersammlung geschaffen hatte, ist vor etwa Jahresfrist der von ihm verfaßte Katalog der Galerie der Wiener Kunstakademie erschienen. Ein Zeugnis einer seltenen Arbeitskraft, die gebieterisch nach einem breiteren Betätigungsfeld verlangt. Dieser Katalog stellt sowohl an Ausführlichkeit der Schilderung der einzelnen Kunstwerke als auch an wissenschaftlicher Gründlichkeit alle bisherigen Erscheinungen auf dem Gebiet der einschlägigen Literatur in Schatten. Die Betrachtungen zu der Geschichte der einzelnen Bilder sind wahre Abhandlungen in gedrängter Form, die sich nicht mit der Zusammenfassung der Ergebnisse anderer begnügen, vielmehr selbständig zu den wichtigsten Fragen Stellung nehmen. Besonders dankenswert sind auch die außerordentlich genauen Angaben über Material, Technik und Erhaltungszustand, welche die meisten Kataloge sonst vermissen lassen und deren Exaktheit mit der Betätigung von Eigenberger als Maler und Restaurator aufs engste zusammenhängt. Bei alledem sind die Ausführungen des Verfassers keineswegs von der so häufigen gelehrten Trockenheit, vielmehr sind sie, — namentlich was die Beschreibung der einzelnen Bilder betrifft —, von einer oft geradezu dichterisch schwungvollen Sprache getragen. Ein Vorzug, der sich allerdings bisweilen ins Gegenteil verkehrt, in dem er stellenweise der Wahrheit der Schilderung Abbruch tut. Ist man doch manchmal, von ihrer Beredsamkeit verführt, geneigt, ein Meisterwerk zu vermuten, wo es sich nur um eine Durchschnittsarbeit handelt.

Schließlich sei auch der mustergültigen Ausstattung gedacht, die der Verlag dem Buch hat angedeihen lassen, das als ein Standardwerk auf dem Gebiete der Musealliteratur bezeichnet werden muß; ein Werk, wie wir es gerne auch von der Gemäldegalerie unseres bedeutendsten Wiener Kunstinstitutes besitzen würden.

Poglayen-Neuwall

DIE STAATLICHE GEMÄLDE-GALERIE ZU DRESDEN. Vollständiges beschreibendes Verzeichnis, herausgegeben im Auftrage des Ministeriums für Volksbildung. Erste Abteilung: Die romanischen Länder. Berlin, Julius Bard, Verlag und Dresden, Wilhelm- und Bertha-Baensch-Stiftung.

Hans Posse, heute Direktor der Dresdner Gemäldegalerie, hat vor Jahren den großen beschreibenden Katalog des Berliner Kaiser-Friedrich-Museums bearbeitet, der zum ersten Male sämtliche Werke aus dem Besitz des Museums in Abbildungen brachte und für manche anderen Katalogpublikationen zum Muster geworden ist. Jetzt läßt Posse einen Katalog der Dresdner Sammlung folgen, der den Prinzipien des Berliner Kataloges nachgebildet ist. Der vorliegende erste Teil enthält die Gemälde der romanischen Länder. Die Anordnung des Materials ist auch hier nach Jahrhunderten, innerhalb der einzelnen Zeitabschnitte nach Schulen vorgenommen. Jedes Gemälde ist, wenn auch notgedrungen, nur klein, so doch ausreichend abgebildet. Die ausführliche Beschreibung jedes Bildes — die Farbanalyse ist im Gegensatz zu Berlin auf das Allgemeine beschränkt — wird durch seine

Geschichte ergänzt. Sorgfältig ist die Literatur und das Urteil der Kritiker verzeichnet. Desgleichen sind überall Vorzeichnungen und Skizzen, sowie Stiche nach den Gemälden namhaft gemacht. Zuweilen, doch leider nicht immer, wird der Stand der Restauration angegeben.

Dem Katalog geht eine umfangreiche Geschichte der Sammlung voraus, ihm folgt ein ausführlicher Index nach. Entsprechend dem Bestande der Dresdner Galerie kann der Katalog als Kompendium der italienischen Malerei des 16. bis 18. Jahrhunderts gelten, als Nachschlagewerk ersten Ranges. Alfred Scharf

HAYFORD PEIRCE AND ROYALT TYLER: BYZANTINE ART.
SIMON HARCOUDT-SMITH: BABYLONIAN ART.
GREGORY BOROVKA: SCYTHIAN ART.
Kai Khosru Monographs of Eastern Art. General Editor: Arthur Waley. London, don, Ernest Benn Lted. 1928.

Die unter dem Namen des mythischen Königs Kai Khosru aus Firdûsi's Schâhnâme erscheinende Reihe englischer Monographien über die Kunst des Ostens wendet sich bewußt an ein großes Publikum. Das Schwergewicht wenigstens der ersten beiden Bände liegt in dem Bildstoff der Illustrationen auf gut ausgeführten Lichtdrucktafeln. Den die byzantinische Kunst darstellenden Abbildungen ist eine sehr summarische Einleitung von zehn Seiten vorangestellt, die durch ausführlichere Bemerkungen zu den Tafeln ergänzt wird. —
Solche Bemerkungen fehlen dem zweiten Bande ganz, auch hier aber kann auf den 45 Seiten des Vorworts nur ein sehr durchsichtiges Gerüst der Vierjahrtausend-Entwicklung der Kunst Mesopotamiens bis zur Eroberung durch Alexander den Großen aufgerichtet werden, zumal auch die Kunst der Hettiter in die babylonisch-assyrische Entwicklung einbezogen wird. Durch bisweilen etwas gewagte Verweise auf andere welthistorische Ereignisse, Zustände und Persönlichkeiten — die Tory, Michelangelo und Alexander VI. auf die Mandschus in China, auf Tibet, auf Ludwig XIV. und dgl. mehr erhalten diese Vorbemerkungen Harcoudt Smith's ein pikantes Gewürz, das nicht eben jedem munden wird.

Erwünscht wäre ein Nachweis des Aufbewahrungsortes der abgebildeten Kunstwerke gewesen gerade bei einem Buch, das sich durchaus nicht an den Fachmann wendet. —
Nicht nur am aktuellsten, sondern in jeder Weise am gehaltvollsten erscheint das seit langem erwartete Buch Borovkas über die Skythenkunst. Die Einleitung umschreibt in großen Zügen das Wissenswerte, das sich in diesem Falle wirklich beinahe mit dem deckt, was wir von diesem seltsamen ‚Tierstil' wissen, dessen Verbreitungsgebiet sich vom südöstlichen Europa über Sibirien und die Mongolei tief nach China hinein erstreckt. Die hier noch der Lösung harrenden Probleme des ersten Ursprungs der Skythenkunst, ihres Zusammenhangs mit der Kunst der Urfinnen, ihrer Wirkung auf die chinesische Kunst seit der Han-, vielleicht schon seit der Chou-Zeit werden wenigstens angedeutet.
Unter den Tafelabbildungen findet sich viel erstmalig publiziertes Material aus den russischen Sammlungen, zum Teil Dinge, die dort schon seit der Zeit Peter des Großen liegen! Der Ausstrahlung der Skythenkunst nach dem Westen (Goldhirsch von Tapiószentmárton, 35 km sö. Budapest, gefunden 1923; Fund von Veltersfelde, Bronzekessel) ist dagegen leider nicht nachgegangen.
Einen wesentlichen Teil des in der Einleitung weiter Ausgeführten hat Borovka unter dem Titel „Der Skythische Tierstil" bereits im Archäologischen Anzeiger 1926, S. 369—386 veröffentlicht. Das in dem jetzt erschienenen Buche in aller Breite gegebene Bildmaterial kann auch zur weiteren Illustrierung des dort Gesagten dienen. Max Sauerlandt

ARS ASIATICA. T. XI. H. R. Hall: La Sculpture Babylonienne et Assyrienne au British Museum. 57 Seiten und 60 Tafeln in Lichtdruck. G. van Oest. Paris und Brüssel 1928.

Die bekannte Serie der Ars Asiatica, die bisher ihr Material aus Indien und dem fernen Osten holte, hat nun auch den vorderen Orient in den Kreis ihres Interesses einbezogen. Das ist sehr begrüßenswert, denn gerade die Forschungen der letzten Jahre haben gezeigt, daß West-, Süd-, Zentral- und Ostasien von alters her miteinander in Beziehung standen. Die Verbindungen, die oft auf lange Strecken hin stockten, wurden immer wieder geknüpft und mit wechselnder Intensität gepflegt, sie durchliefen die ganze Reihe von der schwächsten Einsickerung bis zum regsten Austausch der Kulturgüter.
Der vorliegende Band ist der Plastik Mesopotamiens gewidmet, genauer gesagt, den wichtigsten Beispielen sumerischer, babylonischer

und assyrischer Skulptur, die das Britische Museum sein eigen nennt. Der Bestand an sumerischer Kunst ist, gemessen am Louvre und an Konstantinopel, gering und obendrein fällt die Mehrzahl der Objekte, die Hall und Woolley 1919 und 1923/24 in Tell al' Ubaid gefunden haben, nicht in den Rahmen der Publikation, weil sie aus Kupfer gemacht sind. Doch wird man die Zusammenstellung der besten Londoner Stücke, die nur zum Teil und an ganz verschiedenen Stellen veröffentlicht waren, als eine Annehmlichkeit empfinden.

Den Stolz der Britischen Museums bilden die assyrischen Skulpturen, und so ist es begreiflich, daß sie den Hauptteil des Buches einnehmen. Sir Austen Layard hatte 1845 in Nimrud den Palast des Ashur-nasir-pal (883 bis 859 v. Chr.) entdeckt, dessen Wände mit Kriegs- und Jagdszenen bedeckt waren. Layard wandte sich dann Kuyunjik zu; er fand dort die berühmte „Löwenjagd" des Ashurbanipal (669 bis 626 v. Chr.) und die Tafeln mit den kriegerischen Unternehmungen dieses Königs; dazu kamen die Reliefs mit den Taten des Senacherib (705 bis 681 v. Chr.). Diese unvergleichlichen Zeugnisse assyrischer Hofkunst wanderten nach London; sie wurden immer wieder reproduziert, doch nie mit so viel Sorgfalt und technischer Vollendung wie hier.

Der Verfasser gibt neben den wichtigsten Daten über das Zustandekommen der Sammlung eine kurze historische Einführung und eine ästhetische Würdigung. Die Beschreibungen der Tafeln sind besonders genau, sie bilden den wertvollsten Teil des Textes.

T. XII. George Coedès: Les Collections Archéologiques du Musée National de Bangkok. 36 Seiten und 40 Tafeln in Lichtdruck. G. van Oest. Paris und Brüssel 1928.

Diesen letzterschienenen Band der Ars Asiatica zeige ich mit besonderem Vergnügen an, er enthält das Beste und Vertrauenswürdigste, was bisher über Plastik in Siam gesagt worden ist. Coedès, der sich durch seine geschichtlichen Forschungen einen guten Namen gemacht hat, zeigt hier an einer Auswahl von Skulpturen die verschiedenen künstlerischen Schichten auf, die sich auf siamesischem Boden übereinander legten. Die Vertrautheit mit der Geschichte des Landes und der des benachbarten Kamboja gibt seinen Ausführungen jenes Maß von Sicherheit und Solidität, das man bei den bisherigen Versuchen so schmerzlich vermißte.

An erster Stelle rangiert die „Dvarati-Skulptur", so genannt nach dem Reiche gleichen Namens, das die chinesischen Reisenden zwischen Birma und Kamboja verlegen. Ihre Werke zeigen viel Ähnlichkeit mit der Guptaplastik in Vorderindien, auf der anderen Seite — und das ist besonders wichtig — sind sie eng verwandt mit jener Kunst im alten Kamboja, die Groslier „Prä-Khmer-Kunst" und Parmentier die primitive Khmer-Kunst benannt hat. Jedenfalls muß man für die Zeit vom 5. bis 7. Jahrhundert für das Gebiet der malaischen Halbinsel, Süd-Siams und Kambojas einen einheitlichen plastischen Stil mit leichten lokalen Schwankungen anerkennen, der seine Anregungen aus Vorderindien geholt hatte. Auf dem eigentlichen siamesischen Gebiet waren die Träger dieser Kunst wahrscheinlich die Mòn, sie hielt sich hier bis ins 11. Jahrhundert.

Die Kunst der malaischen Halbinsel kam vom 7. Jahrhundert an unter den Einfluß des Reiches Srivijaya, des großen sumatranischen Imperiums, unter dessen Herrschaft auf Java der Borobudur und der Tempel von Prambanan entstand. Die Ähnlichkeit des wundervollen Bodhisattva-Torso aus Jaiya mit Werken gleichen Vorwurfs aus Mitteljava ist frappant; zieht man die anderen gezeigten Werke heran, so wird man von einem „Srivijaya-Stil" sprechen dürfen, der über das ganze Gebiet des Reiches hin Geltung hatte. Auf dem Festlande erstreckte es sich über die malaische Halbinsel hinaus auf das südliche Siam. Von hoher Bedeutung ist dann auch die Feststellung Coedès, daß zwischen Werken aus Jaiya auf dem Isthmus von Kra und der Kunst der Cham Beziehungen bestünden.

Im Menam-Tal hinterließen die Khmer erst im 11. Jahrhundert ihre Spur, in der Zeit also, in der sie sich in Labapuri niederließen. Die Werke dieser „Schule von Labapuri" unterscheiden sich in manchem von der gleichzeitigen kambojanischen Plastik, ein großer Teil ihres Formapparats wurde später von der Thai übernommen.

Von siamesischer Kunst, einer Kunst also, deren Träger das Volk der Thai ist, kann erst vom 13. Jahrhundert an die Rede sein. Es ist das Verdienst Coedès, die eminent wichtige Frage nach den ersten Anfängen dieser Kunst geklärt und exakt beantwortet zu haben. Das Reich von Sukhodaya wurde erst um die Mitte des 13. Jahrhunderts begründet, die Thai von Lambun, hoch im Norden Siams, unterstanden noch am Ende des Jahrzehnts einer Mòn-Dynastie. Auch die bildende Kunst bezeugt, daß sich um diese Zeit die Kräfte der Thai erst

sammelten: die Architektur Ayudhias und Labapuris steht im 14. Jahrhundert noch ganz unter kambojanischem Einfluß.
Als die originalste Schule der nationalen siamesischen Plastik muß die von Xieng Sèn gelten, die sich anscheinend nur mit der Herstellung von Bronzewerken abgegeben hat. Ihre Vorbilder bezog sie über Birma von der nordindischen Pala-Kunst, während die im Süden entstandene „Schule von Sukhodaya" unter den Einfluß der ceylonesischen Plastik geriet. Sukhodaya wurde zum wichtigsten künstlerischen Zentrum, seine Kunst wirkte sich stark im Norden und im Süden aus, wo unter ihrem Einfluß die „Schule von Labapuri" von der „Schule von U Thong" abgelöst wurde. Dieser Name scheint die kunstgeschichtliche Situation besser zu treffen, als der meist dafür gebrauchte der „Schule von Ayudhia".
Dieser Schule gehören zwei Formtypen an: der erste stammt aus Subarnapuri und Ayudhia und schließt sich an die Werke aus Sukhodaya an; er ist der Vorfahre der modernen Skulpturen aus Ayudhia; der zweite Typ, der hauptsächlich aus Labapuri kommt, zeigt ein Weiterleben der alten Khmer-Formen, oft in übertriebener Weise.
Das Buch bringt eine Reihe wichtiger neuer Erkenntnisse und stellt unser Wissen um die Geschichte der Plastik auf siamesischem Boden auf festen Grund. Es wäre nur zu wünschen, daß Coedès das, was er hier in gedrängter Kürze geben mußte, in einem andern Werke ausführlich behandelte.

Ludwig Bachhofer

JAPANISCHES GESPENSTERBUCH. Herausgegeben von Oscar und Cäcilie Graf. 142 teils mehrfarbige Tafeln nach japanischen Malereien und Holzschnitten. Text von Cäcilie Graf-Pfaff. Union / Deutsche Verlagsgesellschaft, Stuttgart, Berlin, Leipzig.

Mit der Herausgabe dieses kostbar ausgestatteten Werkes hat der Verlag einen unglaublichen Mut bewiesen. Er hofft auf einen Leserkreis von Künstlern und Kunstfreunden, den zu finden ihm als Lohn für seine mutige Tat aufs herzlichste zu wünschen wäre.
Daß dieses Werk einem wirklichen Bedürfnis der Zeit entspringt, beweist die Tatsache, daß völlig unabhängig voneinander von verschiedenen Seiten fast gleichzeitig der inhaltliche und ästhetische Reiz dieser meist dem Holzschnitt angehörenden Gespensterblätter plötzlich neu entdeckt wurde. Referent darf wohl auf seinen Aufsatz im Jahrbuch für Asiatische Kunst 1925 verweisen, in dem sich auch die weiteren Belege für diese Neuentdeckung der der letzten Schaffenszeit der Ukiyo-e angehörenden Kunsterzeugnisse finden.
Es mag sein, daß Sammler- und Händlerinteressen auf der Suche nach „Neuheiten" dem langsam abklingenden Interesse für den Holzschnitt durch die Beschäftigung mit diesen späten Kunstwerken neues Blut haben zuführen wollen. Wichtiger als dies ist, daß die Interessen unserer Zeit etwa seit dem Kriege besonders auf die Erforschung der Zwischenreiche, der Grenzgebiete des Lebens und der Kunst gerichtet sind. Das Interesse für die Bildnerei der Geisteskranken und des Kindes, das literarische Interesse an Geister und Dämonengeschichten haben den Boden vorbereiten helfen, auch diesen lang verketzerten japanischen Gespensterblättern zu der ihnen gebührenden Beachtung zu verhelfen.
Der Text aus der Feder der Frau Cäcilie Graf-Pfaff legt den Reizschwerpunkt dieser Blätter mit Recht auf das Inhaltliche. In einer geschmackvollen Sprache, die oft bei der Nacherzählung der Gespensterlegenden dramatische Bewegung annimmt, werden die historischen und kulturellen Voraussetzungen gegeben und unter Benutzung der Quellen — der Texte von Florenz und Grube und mündlicher Mitteilungen von Professor Yokoyama, Tokio — die wichtigsten Legenden dem Leser vermittelt.
Ein wenig mehr Systematik in der Einteilung der Gespenstergruppen und -stoffe wäre vielleicht erwünscht, aber es ist hier zur Entschuldigung anzuführen, daß es im Wesen des Stoffes liegt, sich jeder genauen Systematik zu entziehen. Die Bezeichnung „Bakemono" auf alle Gespensterdarstellungen anzuwenden, ist irrig. Ich verweise im übrigen, was die Richtigstellung dieser Frage und die Einteilung der Gespenster anbelangt, auf meine Ausführungen im Jahrbuch.
Die Wiedergabe der Kunstwerke ist erstaunlich gut.
Ein künstlerischer Fund sind die Gespenstermalereien Kuniyoshis. Kurth gebührt das Verdienst als erster schon sehr früh auf das umfassende Genie dieses Mannes hingewiesen zu haben. (Orientalisches Archiv, Leipzig 1912 bis 1913.) Sein Schaffen umfaßt auch die Kinderzeichnung in bewußter Nachahmung, und er liebt die Katzen wie Toulouse-Lautrec. In zwei Malereien, dem „Gespensterhaupt im Sturm" und der „Erscheinung einer toten Mutter mit Kind auf dem Dach eines Hauses" wirkt Kuniyoshi so unglaublich modern, daß man unwillkürlich an Kubin gemahnt wird.
Also auch hier finden sich Berührungspunkte

dieser Kunstgattung mit unserer Zeit. Es ist zu hoffen, daß die Kaufkraft des interessierten Publikums groß genug sein möge, um die Erwartungen der Herausgeber und des Verlages zu erfüllen. Ernst Scheyer

OTTO FISCHER: DIE KUNST INDIENS, CHINAS UND JAPANS. Berlin, Propyläenverlag.

Die Geschichtsschreibung der ostasiatischen Kunst, in den letzten Jahren eifrig, zuweilen übereifrig betrieben, steht heute etwa dort, wo im Bereiche der neueren Kunstgeschichte vergleichsweise Schnaase und Springer geweilt haben. Weder ist das Gebiet in seiner Gesamtheit erschlossen, noch in Einzeluntersuchungen so durchforscht, daß sich die Kunst der drei ostasiatischen Völker lückenlos übersehen läßt. Trotzdem sind in letzter Zeit nicht weniger als etwa zehn Geschichten der indischen Kunst, die der chinesischen und japanischen gar nicht zu zählen, erschienen oder im Erscheinen begriffen. Der Band Otto Fischers verfolgt in großen Umrissen die Kunst Indiens, Chinas und Japans, schält die Kunst Indiens besonders heraus, nicht ohne Gemeinsamkeiten und Unterschiede der künstlerischen und kulturellen Entwicklung zu betonen. Die Anwendung der uns geläufigen Begriffe Altertum, Klassik, Barock und Spätzeit schafft Zäsuren und trägt zur Übersichtlichkeit der Darstellung des Kunstverlaufs wesentlich bei. So entsteht ein greifbares Bild von den Hauptphasen — auf Abzweigungen von der großen Linie und provinzielle Sonderentwicklungen ist bewußt verzichtet worden — und Einflußsphären einer durch Jahrtausende währenden Stilentwicklung. Gebührend wird der hellenistische Einfluß auf die Kunst Indiens, wird die Rolle der Religionen des Brahma, Buddha und Konfuzius als kunstschaffende Kräfte betont. Die Auswahl der Bilder — reich und anschaulich wie in allen Bänden der Propyläenkunstgeschichte — unterstützt die kenntnisreichen Ausführungen Fischers, denen Karten und übersichtliche Zeittafeln beigegeben sind, in dankenswerter Weise. Alfred Scharf

*

MANTIS: DER KÜNSTLERISCHE LEBENSLAUF DER VÖLKER. (Die Gesetze der Weltgeschichte, 1. Abt., 3. Teil.) Altona. Hans Ruhe, Verlag. 1927. IX, 112 S., 7 Tabellen.

Mantis überträgt die von ihm gefundenen völkerbiologischen Entwicklungsperioden auf die Kunstgeschichte. Den „Volksaltersstufen" entsprechen im analogen Wechsel künstlerischer Geschmack und Stil als Ausdruck der jeweiligen Weltanschauung. Mantis zeigt, daß die „völkischen" wie die individuellen Altersstufen auf diese Weise folgerichtig auch ihre künstlerischen Niederschläge haben. So unterscheidet er hier bei den Völkern Europas „primitive Kunst der Kindheit", „dionysische Kunst der Jugend" (= Romantik und Gotik), „dionysisch-apollinische Kunst der Frühreife" (= Renaissance, Barock und Zopf), „apollinische Kunst der Vollreife" (= 1. klassischer Idealismus, 2. romantischer Idealismus, 3. Realidealismus); „apollinisch-hephästische Kunst der Spätreife" und „hephästische Kunst des Alters", worunter er „römische Renaissance, römisches Barock und römischen Zopf" begreift.

Mantis entwickelt in seiner klaren Betrachtungsweise und Sprache keine Theorien. Was er gibt, sind die Ergebnisse induktiver Forschung. Er kann mit Recht sagen, daß er z. B. die Perioden der griechischen Kunstgeschichte aus den völkerbiologischen Gesetzen gleichsam „errechnete". Wenn nun seine Altersstufen griechische Bezeichnungen erhalten haben, so ist das an sich willkürlich; es hätte der adjektivischen Attribute „dionysisch" usw. an sich nicht bedurft. Und doch sind auch diese Benennungen nicht nur instruktiv, sondern entsprechen auch der historischen Bedeutung der Antike für die europäische Kunstentwicklung. Die Bemerkungen über Kunst der sogenannten Naturvölker (S. 3 f.) enthalten einige Irrtümer, von denen ich nur zwei berichtigen kann: man kann nicht allgemein sagen, daß die Zeichnungen der (südamerikanischen) Waldindianer „Umrißlinien" seien. Von solchen darf man erst dort sprechen, wo Flächen gesehen werden. Die Nordwestbrasilianer aber, deren Zeichnungen uns Koch-Grünberg vorgelegt hat, sehen Flächen nur ausnahmsweise und arbeiten fast ausschließlich mit Linien, vielfach in der bilderschriftartigen Manier, die auch Mantis erwähnt. Der Waldindianer zeichnet nicht, was er sieht, sondern das, von dem er weiß, daß es vorhanden ist. Die zweite Bemerkung betrifft die „mit einfachen, leuchtenden Farben" ausgefüllten Flächen (S. 4). Mantis denkt hierbei wohl einerseits an Altamira, andererseits an die Buschmanns-Malereien. Doch ist es mindestens hinsichtlich der letzteren sehr zweifelhaft, ob man sie als „primitiv" bezeichnen darf. — Nach der Disposition des Gesamtwerks kann man vermuten, daß Mantis später auch Ostasien behandeln will. Daher möchte ich darauf hinweisen, daß

die Parallelität z. B. der chinesischen Kunstentwicklungsphasen zu den europäischen bereits bekannt ist. William Cohn hat sie schon 1910 im „Zeitgeist" und 1918 in der „Ostasiat. Zeitschrift" behandelt. Vergleiche auch Salmony, „Europa—Ostasien" (1922).

Leonhard Adam

H. TH. BOSSERT: VOLKSKUNST IN EUROPA. 2100 Beispiele unter besonderer Berücksichtigung der Ornamentik auf 132 Tafeln. Ernst Wasmuth, Berlin, 1926.

H. Th. Bossert, der uns vor zwei Jahren das prächtige „Ornamentwerk" geschenkt hat, legt schon wieder einen monumentalen Band vor, der die „Volkskunst in Europa" in 2100 Beispielen auf 132 Tafeln, die Mehrzahl in vielfarbigem Offsetdruck, vorführt. Solch ein Buch kommt zur rechten Zeit; denn wir wissen, daß die Maschine die Volkskunst langsam tötet und auch dort siegen wird, wo ein noch nicht industrialisiertes Volk vor der Hand noch Widerstand leistet. So betrüblich das ist, so kann doch durch solche Publikationen vieles noch gerettet und erhalten werden. Wird doch neben dem Maschinellen und Massenerzeugnis immer wieder das aus dem Edelhandwerk hervorgehende Sonderstück sein Recht und seine Liebhaber haben. Nur bietet die Volkskunst im Gegensatz zur hohen Kunst nicht das Spezifische individuellen Sonderschaffens, sondern das Triebhafte einer Masse, die vom Nutzen und Bedarf sich ebenso leiten läßt wie von der Freude und dem unausrottbaren Spieltriebe. Gewiß, sie ist vergänglicher als die Monumentalkunst und daher gehört die Mehrzahl der von Bossert abgebildeten Stücke erst dem 18. und 19. Jahrhundert an. Aber sie ist auferstehungsfreudig, ersetzt eifrig das Gute durch das Bessere, bleibt andererseits auf der Grundlage der Technik konservativ und zäh. Handarbeit, Hausarbeit, vom modernen Lohnsystem deklassiert, sind ursprünglich Werke des Stolzes, der Intimität; unter Lachen ging manche Arbeit vor sich und war sie beendet, fehlte oft der Freier nicht.

Der Verfasser hat in diesem Band auf alles, was Baukunst und Tracht heißt, verzichtet und legt vor allem Textilia, Keramik, Steingut, Glaswaren, Gegenstände aus Metall, Teppiche, Flechtwaren vor; aber auch Möbel, Stickereien, Leinarbeiten, Intarsien, Mosaik, Leder, Perlstickereien, Scherenschnitte aus Papier, Schmucksachen, Spiegel, Spekulatius und Zaubertrommeln kommen vor. Unter über 200 Stichworten sind diese Erzeugnisse gesammelt; allein unter dem Titel „Stickerei" finden sich ca. 700 Abbildungen! Das meiste farbig, auf Grund der Photographie übermalte Vorlagen. Welche Geduld gehörte allein hierzu und welcher Mut des Verlegers! Der Verfasser beginnt mit Schweden, Finnland, Norwegen, Island, Dänemark — 20 Tafeln; es folgt Deutschland mit 12, Österreich mit 5, Schweiz mit 3, England mit Recht nur einer Tafel, Niederlande und Belgien 4 Tafeln, Frankreich 3, Spanien und Portugal 6, Italien 5, Griechenland 12 (!) Tafeln, Balkan usw. 4, Jugoslawien 11, Bulgarien 3, Rumänien 6, Ungarn 5, Böhmen 10 Tafeln, Polen 6, Litauen 1 und europäisches Rußland 13 Tafeln. Jedes Land hat seine Vorzüge, seine Seltenheiten, seine Grenzen. In der Frische stehen vielleicht die skandinavischen Länder am höchsten; in der Phantasie steht England mal wieder bei weitem am tiefsten. Die romanischen Länder sind gesetzmäßiger, die germanischen lustiger. Überraschend ist die Ausbeute in Griechenland und in Serbien. In Deutschland spielt das gekerbte Holz eine große Rolle, aber auch das spiegelnde Messing, die fröhliche Kuchenbäckerei, die schnippische Ofenkachel, das zarte Linnen, die bemalte Korbschachtel. Italien steht im Teppich auf besonders hoher Stufe — Erziehung durch den Islam —, dann in der Weberei (arte della lana) und in der Keramik. In Griechenland hat die Seidenstickerei besonders geblüht, ferner Baumwolle, die Rohseide, Goldstickerei, die Spitzen und etwas Keramik. Je weiter wir nach dem Osten kommen, desto fremdartiger, schwerer, pathetischer wirkt Vieles, die Farben der Gewebe bluten in wilder Glut, Rußlands Ikonenkunst ist schwerblütig, das viele Gold wirkt bisweilen barbarisch.

Zu all diesen entzückenden Sachen hat man viele Zugänge. Der eine denkt darüber nach, zu welchem Zweck sie entstanden, wieviel Monate es dauerte, wie glücklich die Augen des Besitzers geleuchtet haben; der andere folgt dem Spiel der Formen, sowohl der Geräte wie des Ornaments und freut sich des engen Bundes, den Technik und Muster hier eingegangen sind. Der dritte denkt soziologisch und überdenkt die Länge der hier vertanen Arbeitskraft, hoffentlich aber auch all die Lust und Liebe, die hinter den Sachen steht. Nur einer bleibe fern aus diesem Kreis: der Makrobiotiker und Unica-Späher! Diese Sachen wollen scharenweise auftreten, sie sind bisweilen nur in wenigen und verhältnismäßig

jungen Stücken erhalten, weisen aber zurück nicht nur auf Urahnen, sondern auch auf Parallelen bei anderen Völkern.
Der zweite Band des Bossertschen Werkes wird erst den Text bringen; aber auch dieser erste ist ganz abgeschlossen und eine Fundgrube der köstlichsten Überraschungen. Möchte dem V. seine erstaunliche Arbeitskraft und Geduld erhalten bleiben; er hat eine untergehende Kunst im letzten kritischen Augenblick noch gefaßt und ihren unendlichen Reichtum in Tausenden von Proben vorbildlich abgebildet.

Paul Schubring

★

WILLEM A. VAN KONIJNENBURG. Von H. de Boer, J. J. C. de Boer, A. M. W. J. Hammacher, H. E. Mees, G. A. H. van der Stok. Einleitung von H. E. van Gelder, Verlag J. A. A. M. van Es, Wassenaer. 1928.

Der holländische Maler Willem van Konijnenburg, der in diesem Jahre seinen 60. Geburtstag feierte, ist den deutschen Kunstfreunden zuerst in meinen Büchern über die Neuere holländische Malerei (Verlag Klinkhardt & Biermann), hernach durch eine Sondernummer der Zeitschrift „Wendingen", die auch in Deutschland zum Vertrieb kam, vorgestellt worden. Wer Lust hat, sich mit diesem höchst eigenartigen Künstler näher zu befassen, dem steht jetzt eine Monographie zur Verfügung, wie sie gleich reichhaltig und technisch wohl versorgt von holländischen Verlegern selten herausgebracht wird. Das Werk — ein Band in Großquart — umfaßt 180 Seiten, und auf beinahe jeder Seite gibt es eine Abbildung nach Konijnenburgs Arbeiten in Lichtdruck. Van Konijnenburg ist mit Toorop der Gegenpol des holländischen Impressionismus, und diese sowohl was die Maler der Haager Schule als auch was den letzten Ausläufer der holländischen Freiluftmalerei, Vincent van Gogh, angeht. Aller öffentliche Triumph dieser Richtung hat ihn nicht von seiner einmal gefaßten künstlerischen Überzeugung abbringen können, selbst auf die Gefahr hin, mit seinen Werken etwas in den Hintergrund zu geraten. Der Anspruch, den van Konijnenburg an die Kunst erhebt, nämlich zeitlos und in gewissem Grade vaterlandslos zu sein, er hat ihm mit zusammengebissenen Zähnen, hier und da sich ins Blaß-Begriffliche und Verschnörkelte verlierend, immer wieder Genüge getan. Man kann ihn, seinem Schaffensprinzip nach, vielleicht neben Dichter wie Stefan George und Paul Valery stellen, die ja gleichfalls nicht die freie, unbändige Natur, sondern den Geist mit seiner Zucht und Strenge als richtunggebend begreifen.
An Hand des vorliegenden Albums läßt sich der Weg, den van Konijnenburg zurückgelegt hat, vorzüglich studieren. Unter den beigegebenen Texten, mit denen die Abbildungen eingerahmt sind, hat freilich bloß der von H. de Boer einen allgemeineren Nutzen; die anderen sind Bekenntnisse persönlicher Freunde des Malers, als solche abwegig, etwas dunkel, mehr wohlgemeint als wirklich aufklärend. H. de Boer gibt eine Analyse des Werdegangs, ein wenig trocken, aber in den Daten und auch in den Parallelen und Ausblicken verläßlich.
Die Abbildungen sind dem sogenannten „Tagebuche" des Malers entnommen, einer unübersehbaren Reihe von Skizzenbüchern, in die der Künstler beinahe täglich seine Entwürfe einträgt, haushälterisch auch das Kleine, den Augenblickseinfall, die bloße graphische Notiz bewahrend.

F. M. Huebner

FRANK VAN DEN WIJNGAERT: DE MODERNE VLAAMSE HOUTSNIJKUNST „DE SIKKEL", Antwerpen.

Von flämischen Holzschneidern kennt man in Deutschland vornehmlich Frans Masereel. Daß dieser Mitglied einer heimatlichen Gruppe gleich befähigter Künstler ist, wird zumeist übersehen. Da sind Henri van Straten, Joris Minne, Jan F. Cantré, Valentijn E. van Uitvanck, Gustaaf de Smet, Frits van den Berghe, Edgard Tijtgat, die allesamt nicht etwa als Nachfolger oder gar als Nachahmer Masereels zu betrachten sind, sondern die sich selbständig neben ihm behaupten, mit ihm gemeinsam den Begriff flämischer Denkweise, flämischen Daseinsgefühls herausarbeiten. Während Masereel in Genf seine Versuche einer neuen Schwarzweiß-Kunst anstellte, arbeiteten seine Landsleute unter der damaligen deutschen Besetzung in Belgien an gleichen Aufgaben. Nach Beendigung des Kriegs schoß nicht nur in der Schweiz, sondern auch in Belgien das heimlich Geleistete, reif und persönlich, ans Tageslicht.
Eine zusammenfassende Würdigung der obengenannten Künstler hat der Sikkelverlag, Antwerpen, in Form eines, durch den Dichter Frank van den Wijngaert zusammengestellten Albums herausgebracht; der bekannte holländische Kunstkritiker Just Havelaar hat eine Vorrede beigesteuert. Der Verfasser bringt in einer Einleitung einen kurzen Gesamtabriß der Geschichte der Holzschneidekunst, um auf die verschiedenen flämischen Künstler

dann in kurzen Einzeldarstellungen einzugehen. In knappen, kennzeichnenden Strichen weiß van den Wijngaert die Sonderart eines jeden zu umreißen, wobei ein paar Lebensdaten eingestreut und die hauptsächlichsten Blätter erläutert werden. Am Schlusse des Bandes findet man einen Oeuvrekatalog aller behandelten Holzschneider.

Das großformatige Album ist mit Sorgfalt in 500 Exemplaren gedruckt, und wird dadurch besonders kostbar, daß ihm zahlreiche, vom Stock gedruckte Abbildungen beigegeben sind. Aus dem Vielen, was in Flugblättern und Broschüren zerflattert und schon wieder unauffindbar geworden ist, hat der Herausgeber eine Auswahl getroffen, die ebenso belehrend für den Laien wie für die Forschung ist. Man besitzt in diesem Album endlich jene Übersicht über das, was in Flandern auf dem Gebiete der Typographie vor sich geht, die einem bisher fehlte.

Der gleiche Sikkelverlag hat dann noch ein Sonderalbum mit acht Holzschnitten Henri van Stratens zum „Ulenspiegel" herausgegeben, einen stattlichen, auf holländisches Bütten hergestellten Band, dessen Illustrationen die unbändige Fabellust van Stratens ebenso wie sein außerordentliches technisches Können schlagend vor Augen führen. Des weiteren illustrierte van Straten eine, im gleichen Verlage erschienene Übersetzung des alten russischen Volksepos von den Kriegerscharen Igorys; die Übersetzung und die erläuternden Noten stammen von M. Pols. Die kräftigen, volkstümlichen Holzschnitte wurden mit der Hand koloriert.

Man sieht, daß man in Flandern der modernen Kunst noch nicht, wie in gewissen anderen Ländern, den Rücken gekehrt hat, was um so erstaunlicher ist, als die Bevölkerung Flanderns nur viel geringere Mittel als etwa die Bevölkerung Deutschlands besitzt, um sich kostbare Kunst vermittelnde Bücher zu kaufen.

F. M. Huebner

G. GRAF: DER NEUE HOLZSCHNITT UND DAS PROBLEM DER KÜNSTLERISCHEN GESTALTUNG. Mit 88 Abbildungen nach Originalholzschnitten. E. Salzer, Verlag. Heilbronn 1927.

Bekenntnis eines Lehrers der jungen Generation, der an der Stuttgarter Akademie Graphik lehrt. Die Wiedergaben stammen von ihm selber und seinem Schülerkreise. Sie sind beachtenswert. Der Holzschnitt hat hier durch grösseren Fakturreichtum und präzisere Durchgestaltung eine Stufe erreicht, die über die Brückeleute hinausgeht, ohne deren Wucht fallen zu lassen. Mag Einfluß von Marc, Campendonc, Marcks bestehen und gelegentlich mal alte Heimatkalenderkunst einfließen, so wäre voreilig, von Eklektizismus zu sprechen. Man hat das Gefühl, daß im Bereiche Grafs, der guter, gründlicher Lehrer sein muß, innere Zucht herrscht. Die Arbeiten W. Eglins scheinen mir versprechender als die von Squarise. Die von Graf selber sind nicht minder gute Qualität. Auch wenn man den theoretischen, ins Philosophische ausgreifenden Text Grafs nicht immer völlig unterschreiben kann (Fragen der Raummöglichkeiten, systematisch dargestellt, sind leider viel komplizierter, vgl. Carnap „Der Raum" 1922, Kant-Studien, Ergänzungsheft 56), so spürt man doch ehrlichen Ernst, wirkliche Verantwortung hinter dieser Gemeinschaft und ihrem Führer.

Roh

RUSSISCHE FILMKUNST. Vorwort von Alfred Kerr. Mit 144 Tafeln. Ernst Pollak Verlag. Berlin-Charlottenburg 4.

Über dem Eifer, mit dem die Propagandazwecke der Russenfilme bekämpft wurden, hat man meist ganz vergessen, die außerordentliche Kunst zu würdigen, die in ihnen sich offenbarte. Eine Kunst, die zum Teil auf dem Gebiete einer erstaunlichen Regie lag, zum Teil auf einem hochentwickelten schauspielerischen Vermögen und einer Disziplin der Massen beruhte, wie sie im Film bisher noch nie gesehen wurde. Diese russischen Schauspieler verrieten in nichts die Absicht, persönlich beachtet zu werden oder persönliche Erfolge zu ernten, sondern suchten das Leben wiederzugeben, wie es ist, darzustellen, was die Situation forderte. Sie waren der Wirklichkeit so nahe, wie es überhaupt denkbar und möglich ist. Daß dabei manches unterlief, was dem westeuropäischen Geschmack unerträglich dünkte, ist eine Angelegenheit, die die russische Empfindungsweise zu verantworten hat, aber nicht hindern darf, die Genialität der russischen Darsteller aufs höchste zu bewundern. Leider haben Filme, auch die besten, nur eine kurze Lebensdauer. Daher war es ein guter Einfall, die großartigen Leistungen der Russen unter Ausschaltung jeder Tendenz in einer Form festzuhalten, die ihre künstlerische Tat als solche festlegt und zum Ausdruck bringt. Das geschieht nun in diesem Buche, das aus 29 Russenfilmen in vorzüglichen Drucken Einzelszenen wiedergibt. Teils handelt es sich dabei um die Leistungen oder das Mienenspiel bedeutender Schauspieler oder

um Massenszenen, in denen die Russen bekanntlich Meister sind, oder um Dinge, die die Regie oder die vollendete Natürlichkeit in den zur Darstellung gebrachten Vorgängen angehen. Nicht alle dieser Filme sind in Deutschland bekannt geworden; doch man erlebt vor fast allen der wiedergegebenen Bilder Erschütterungen stärkster Art, wie man sie sonst nur der Wirklichkeit gegenüber hat, und denkt gar nicht daran, daß Theater und Schauspieler hier am Werke sind. Auch ohne daß man das Inhaltliche der einzelnen Filme kennt, fühlt man sich hingerissen von dem, was an seelischem und künstlerischem Vermögen, an Können und Gestaltungskraft geboten wird. Alfred Kerr, dem jede Banalität verhaßt ist, geht der Versuchung, auf besonders Gelungenes in den Russenfilmen hinzuweisen, weit aus dem Wege, gibt dafür aber eine ungewöhnlich glückliche Analyse der russischen Filmkunst an sich. Wie er das von den Russen Erreichte gedanklich umkreist, Höhepunkte entdeckt und aufzeigt, um am Ende zu dem Ergebnis zu kommen, daß man künftig nicht mehr bloß von einer „niederländischen", sondern von einer neuen, saftigen russischen Trefftreue „(Russisch muß man von heute ab sagen, statt niederländisch)" sprechen müsse, und daß es Große gäbe, „wenn Künstler Heilige sind", das darf in jeder Beziehung und in seiner Art als einzig und unübertrefflich bezeichnet werden.

Hans Rosenhagen

HEINRICH VON KLEIST: PENTHESILEA. Mit Zeichnungen von Hans Wildermann. Sondergabe der Kleistgesellschaft. Herausgegeben von Prof. Minde-Pouet. 1927.

Es war ein glücklicher Gedanke der Kleist-Gesellschaft, ihren Mitgliedern zur 150jährigen Wiederkehr des Geburtstages Heinrichs von Kleist eines der berühmtesten Dramen des Dichters, die Penthesilea, in einem mustergültigen Druck in die Hände zu legen. Professor Dr. Georg Minde-Pouet ist der Herausgeber dieses stattlichen Werkes in Folioformat, das von der Firma Poeschel & Trepte in Leipzig gedruckt wurde. Der Dramensatz in Bodoniantiqua ist dergestalt angeordnet, daß die Namen der handelnden Personen in Versalien, aber in kleinerem Schriftgrade als der Text, außerhalb des eigentlichen Satzspiegels am Rande vermerkt sind. Die leidigen Löcher des Dramensatzes sind damit beseitigt, wenigstens auf ein Minimum reduziert, und jedes Blatt des Buches erhält auf diese Weise einen monumentalen Charakter, der durch die ebenfalls in Majuskeln gedruckten, aber in einer kleineren Type gehaltenen, eingestreuten szenarischen Bemerkungen nichts an Geschlossenheit und Wirkung einbüßt. Dem Anfang jedes der 24 Auftritte ist eine besonders schön ausgestattete Seite gewidmet. Hier ist die Überschrift und die erste Textzeile in rotem Versaliendruck gegeben. Es folgen die weiteren Textzeilen derselben Seite in schwarzen Versalien. In den Raum zwischen der Überschrift und der ersten (roten) Textzeile ist eine Umrißzeichnung mit einer figürlichen Darstellung hineinkomponiert, die sich auf die handelnden Personen des Auftritts bezieht. Man muß es Hans Wildermann, dem Zeichner dieser figürlichen Kompositionen, attestieren, daß er mit wenigen ausdrucksvollen Strichen Gestalten geschaffen hat, die dem Wesen der Kleistschen Dichtung vorzüglich angepaßt sind. Möglich, daß die zur Zeit der Romantiker beliebten Umrißzeichnungen, wie sie unter anderen die Illustratoren des „Phöbus", vor allem aber die Nazarener und die Gebrüder Riepenhausen anzuwenden pflegten, hier Anregungen gegeben haben. Immerhin ist Wildermanns Auffassung eine durchaus selbständige und keineswegs klassisch orientierte. Die Zeichnungen haben wie der Druck etwas Monumentales trotz oder vielleicht auch gerade infolge des abbreviaturenhaft Stilisierten, mit dem Ausdrucks- und Bewegungsakzente in wenigen andeutenden Linien zusammengedrängt sind. Wenn wir auch hier und da wünschen würden, daß der Kontur in Angleichung an die Type etwas kräftiger ausgefallen wäre, so ist doch die Gesamtlösung eine durchaus anerkennenswerte, vornehme und glückliche, so daß man der Kleist-Gesellschaft zu diesem wohlgelungenen Werke nur von Herzen gratulieren kann.

Joachim Kirchner

J. MEIER-GRAEFE: V. VAN GOGH, DER ZEICHNER. Berlin, Otto Wacker, 1928.
V. VAN GOGH, BRIEFE AN SEINEN BRUDER. II. Aufl., 3 Bde. Berlin, Paul Cassirer, 1928.

Als Niederschlag der schönen Zeichnungsschau bei Wacker erscheint eine ganz ausgezeichnete Publikation von 52 Handzeichnungen van Goghs in Lichtdruck mit einer tief einfühlenden Einleitung von Meier-Graefe; zugleich mit der II. Auflage der Briefe van Goghs an seinen Bruder, bei Paul Cassirer in drei starken Bänden. Das wirkt in seiner Gemeinsamkeit wie ein monumentales Erinnerungsmal an jene beiden kostbaren Van-Gogh-Ausstellungen von 1927, da beide Aussteller eben auch die Verleger der Bücher sind.

(„Der Zeichner van Gogh" ist das erste Verlagsprodukt Wackers). — Man kann nicht oft und stark genug an den Heros der modernen Malerei erinnert werden. Hier tritt er uns in zwiefacher Gestalt entgegen: als eminenter Künstler des Schwarz-Weiß und als kluger und überragender Schriftsteller in einem ungeheuren Konvolut von Briefen, in denen sein armseliges Leben mit der Überfülle schöpferischer Gewalt sich hüllenlos vor uns ausbreitet. Es ist keine leichte Lektüre, schwer, unhandsam, aber fruchtbar wie das Dasein und das Schaffen dieses Genies selber, des größten, das Holland seit Rembrandt hervorgebracht hat.

Paul F. Schmidt

★

WILHELM WORRINGER: GRIECHENTUM UND GOTIK. Vom Weltreich des Hellenismus. 112 Seiten, 122 Abbildungen, 4°. R. Piper & Co., Verlag. München 1928.

Griechentum und Gotik! Um es gleich zu sagen, es handelt sich um nichts Geringeres als die Gotik aus griechischem Geiste gleichsam erstehen zu lassen, wenigstens deren Wahlverwandtschaft mit dem Griechentum zu erweisen. Da dabei auch die historische Kontinuität aufgezeigt werden soll, ist es notwendig, eigentlich die ganze Entwicklung von der Antike bis zur Gotik und sogar darüber hinaus weit ausgreifend zu skizzieren und auch das asiatische Gebiet heranzuziehen. Dabei kann freilich nicht alles so abgehen, wie es gemeiniglich vorgestellt wird. Vor allem wird das Griechische im weitesten, das heißt nicht nur im klassischen Sinne gefaßt, der ganze Hellenismus in seinen schillernden Auseinandersetzungen mit Fremdartigem ist als ausschlaggebend genommen, wobei als Gemeinsames kursive Beschwingtheit, lyrische Weichheit und Rhythmik des Labilen gesetzt ist. Dem steht der in der Entwicklung gewöhnlich als ausschlaggebend angesehene Latinismus als das Monumentale, Gesetzmäßige, Antiquahafte gegenüber, das wohl zeitweise durchbricht, aber vor der Renaissance doch nur episodenhaft zur Geltung kommt. Die durch das Buch gehende antilateinische Einstellung, die sich naturgemäß auch gegen die den Blick einengende und in falsche Bahnen leitende humanistische Geschichtskonstruktion wendet, verbindet den Verfasser mit Strzygowski, für den er schon in der Einleitung und dann immer wieder Lanzen bricht. Die Frage ist nur, ob damit Strzygowski wirklich ein so großer Dienst erwiesen wird, als es nach dem flott und geistreich wie immer geschriebenen Buch den Anschein haben könnte. Denn damit, daß statt des Römischen Ideals — bei allem andeutenden Geltenlassen anderer Faktoren — das Griechische gesetzt wird, ist noch nicht viel erreicht, mögen die mit bekannter Einfühlung vorgebrachten Parallelen — trotz mancher geschickt umgangener Gezwungenheiten — bestechend, sogar überzeugend sein. Es ist nicht viel erreicht für das Bild eines europäischen, aber auch eines Welt-Entwicklungsaufbaues: Nicht so sehr, weil die vom Verf. selbst als Skizze bezeichnete Art in ihrer kunstschriftstellerischen Großzügigkeit der Wissenschaftlichkeit schadet, sondern vor allem, weil der Übergang von der „europazentrischen Kunstgeschichte", die Worringer selbst „fast am Ende ihrer fruchtbaren Entwicklungsmöglichkeiten" erkennt, zur werdenden „Weltkunstgeschichte" im Ansatz stecken bleibt. Denn sicherlich ist das Hellenische mit seinem viel weiteren Aktionsradius viel geeigneter als Ausgangspunkt für die Aufstellung weltkünstlerischer Zusammenhänge, als das auf sein politisches Machtbereich beschränkte Römische. Aber gerade nicht: ob Römisches oder Griechisches darf vom Standpunkte der Weltkunstentwicklung die Frage sein, ebensowenig wie auch irgendein anderer der europäischen oder asiatischen Stilbegriffe in ihrer individualistischen Sonderung zum Aufbau von Weltzusammenhängen führen kann. Damit können nur Einflüsse und Beziehungen aufgewiesen werden, wie man sie von einem Punkt aus, etwa im Sinne perspektivischer Landkarten des 17. Jahrhunderts, sehen kann, nicht aber die allseitigen, objektiven Zusammenhänge, wie sie die Normalprojektion heutiger Weltkarten dem Geographen bietet, für den der Standpunkt nicht am, sondern außerhalb des Globus gilt. Sicherlich dadurch, daß Worringer innerhalb eines so weiten Kreises von Lokalen und Jahrhunderten Gemeinsamkeiten sieht, hat er wohl viel gesehen, aber nicht viel mehr, als es — freilich ohne die großzügige Zusammenfassung — auch andere aus ihren Perspektiven im einzelnen gesehen haben. Er sammelt nur die Einzelperspektiven zu einer Einheitlichen, um sie, aus dem griechischen Gesichtswinkel gesehen, historisch zu verbinden. Aber eben darin, die Gleichklänge als historisch-lineare Fortführungen des Griechischen erklärlich zu machen, liegt das Unzulängliche. Strzygowski ist darin bereits um Vieles weiter, wenn er jene Gleichklänge nicht in einem zeitlich-stilistisch determinierten Begriff verankert, sondern im Griechischen selbst

schon als eine bloße Komponente erkennt, die unter seinen Begriff des Nordischen fällt. Da dieser Begriff aber nicht zeitlich beschränkt ist, fallen jene Gezwungenheiten einer historischen Verbindung zwischen Griechentum und Gotischem von selbst weg und jener Gleichklang in beiden erklärt sich aus deren Anteilnahme an jenem zeitlich-historisch nicht begrenzbaren „Nordischen". Daß Worringer diesen Gleichklang spürte und darstellte, kann als eine Tat seines feinen Einfühlungsvermögens gewertet werden, wäre aber erst dann zur wissenschaftlichen Tat geworden, wenn er es vermocht hätte, mit oder statt den humanistischen Scheuklappen, für die er die hellenistischen setzte, überhaupt die eines einseitigen Historizismus abzulegen. Es nützt nichts, universal sein zu wollen, solange wir nicht gelernt haben, die Entwicklung statt in den üblichen individuellen historischen Perspektiven von einem oder dem anderen Punkte des Globus aus, einmal in der objektivierenden Projektion eines außerhalb des Globus Stehenden zu sehen.

Heinrich Glück

JOSEPH GANTNER: GRUNDFORMEN DER EUROPÄISCHEN STADT. Versuch eines historischen Aufbaues in Genealogien. Mit 105 Abbildungen. Verlag von Anton Schroll & Cie. in Wien 1928.

Der Verfasser präzisiert seine Absicht gleich zu Beginn der Untersuchung mit wünschenswerter Deutlichkeit: „Die Arbeit will von Anfang an nur ein Versuch historisch-systematischer Gliederung sein und läßt sowohl das Aufbringen neuer Forschungen wie die Analyse einzelner Objekte absichtlich außer ihrem Bereich." Ein solches Durchleuchten auf weite Distanz sei heute die eigentliche Aufgabe aller jüngeren Kräfte, soll anders die Kunstgeschichte das ins Ungeheure anschwellende Material in Zukunft noch irgendwie erfolgreich meistern. Wo ein solcher Standpunkt durch Beherrschung des Materials als berechtigt sich ausweist, also nicht als Scheu vor Kleinarbeit sich entpuppt, muß er aktuellste Zustimmung finden. Gantner verdient sie. Seine Auswahl der Beispiele trifft meist ins Schwarze, verrät also gründliche Kenntnis der Materie und läßt damit doch zugleich das zugrunde gelegte Schema als durchaus organisch erscheinen. Dies Schema hinwiederum zeugt von einer geklärten theoretischen Einstellung, mit der ein solcher Versuch ja steht und fällt. Daß Gantner mit der bis heute weitergeschleppten Begriffsalternative: gewachsen — gegründet aufräumt, ist nicht nur berechtigt, sondern notwendig. Die dafür eingesetzte Unterscheidung: irregulär — regulär faßt einerseits die Tatbestände besser, andererseits läßt erst sie das in beiden Arten wirkende Kunstprinzip begreifen. (Gegenüber der Bezeichnung „irregulär" fällt die einen Kunstwillen doch negierende „gewachsen" aus der kunstgeschichtlichen Bemühung überhaupt fort, während „irregulär" die vor allem in der mittelalterlichen Stadtbaukunst so wesentliche „Wuchskomponente" miteinzubeziehen doch elastisch genug ist.) In diese neu errichtete Grundunterscheidung ranken sich die Unterbegriffe, die stets aus dem Hauptbegriff gewonnen, diesen in seine verschiedenartigen Möglichkeiten hinein verfolgen. Fehlt dieser Untersuchung ihrer Absicht entsprechend auch das temperamentvolle Aus-der-Fülle-schöpfen der Brinkmannschen Impromptus, so entschädigt sie durch die äußerlich kühle, innerlich reich durchgelebte Klarheit der Unterscheidungen und Zusammenfassungen, die das Material seit der Antike bis zur Moderne wesentlich gliedert — interessant die Aufholung des irregulären durch den regulären Typus seit der Renaissance — und damit den Wunsch, ins heutige Leben hineinzuwirken, auch wirklich erfüllt.

Schürer

HANS TIETZE: LEBENDIGE KUNSTWISSENSCHAFT. Zur Krise der Kunst und der Kunstgeschichte. Krystallverlag, Wien 1925.

Das Buch bringt außer der Bearbeitung von Vorträgen, die der Verfasser von 1924—1925 in der „Gesellschaft zur Förderung neuer Kunst" in Wien gehalten hat, noch einige, ältere Arbeiten aus den Jahren 1912—1917, deren Gedankengänge er noch bejahen darf. Tietze sucht in diesen Aufsätzen aus dem lebendigen Sinn der Gegenwart den Bezug auf längst vergangene Stilperioden zu finden. Nur insofern unterscheide sich unsere Stellungnahme, „daß bei gleicher Bereitschaft zur unmittelbaren Aufnahme alter und neuer Kunst dort die Pflicht zur Objektivität, hier das Recht zur Subjektivität, nicht als Forderung oder entscheidendes Moment, aber doch als unmerklicher Zusatz mitgeführt wird. Das alte Kunstwerk verlangt dadurch, daß es als alt empfunden wird, vom Beschauer ein Etwas als Unterordnung, das dem modernen Werk nicht nur fehlt, sondern beinahe durch ein Stück Angriffslust ersetzt ist. Die fremde Individualität des Künstlers fordert den Widerstand des Beschauers heraus, am Zeitgenössischen betätigt sich mein Existenzwille in jeder Form".

Der deutsche Expressionismus wird in einem andern Aufsatz im Gegensatz zum romanischen Kubismus gesetzt. Aber Tietze scheint uns diesen Begriff doch zu abstrakt nach dem theoretischen Schema zu fassen. Bei Erscheinungen wie Kirchner, Nolde und Klee zum Beispiel, die rein artistische, das heißt, im Bezirk der bildenden Kunst entstandene Gestaltungen geben, besteht der Expressionismus keineswegs in einer Offenbarung des Gefühlsmäßigen, sondern nur in der selbständigen und ganz individualistischen Wahl der Mittel zur Darstellung des wenn auch eigenartigen, aber immerhin rein visuellen Erlebnisses. Keinesfalls entbehren diese Leistungen den Anspruch auf Schönheit oder sind als der Ausfluß eines „undarstellbar Geistigen" zu werten, wie Tietze meint. Nur die bis zur Auflösung radikale Eigenmächtigkeit der Bildfassung unterscheidet diesen deutschen Expressionismus von der traditionell gebundeneren Formsprache der Franzosen. Die programmatischen Konsequenzen des Expressionismus wie die Sturmbewegung und der Dadaismus sind mit ihren geistigen Voraussetzungen dahingegangen. Geblieben sind, wie Tietze in dem Kapitel „Krise des Expressionismus" ausführt, außer dem künstlerischen Werk einiger Einzelgänger wie den Obengenannten eine Bereicherung der Form- und Farbmittel für die jüngste Generation.

In einem Aufsatz „Moderne Kunst und Kunstmuseen" betont der Verfasser die grundlegende Forderung die Schaustellung des Auserlesensten und Endgültigen von den Studiensammlungen zu trennen. „Dem Kunsthistoriker von Beruf sei es vergönnt, im Problematischen nach Entdeckungen zu fahnden, für das große Publikum, das hier nach Lebenswerten sucht und suchen soll, ist das Beste und Sicherste gerade gut genug, diese Bevormundung des Besuchers gehört zur Verantwortlichkeit des Musealbeamten, der zur Achtung vor der Kunst zu erziehen hat."

Die Aufstellung zeitgenössischer Werke wünscht er aus psychologischen und künstlerischen Gründen getrennt vom eisernen Museumsbestand „leichter, labiler, wechselnder, und die Erwerbung müßte so erfolgen, daß sie festgehalten würde, ohne doch schon zu Museumsgut gestempelt zu sein".

Um ein sehr aktuelles und zentrales Problem schließlich kreist der Aufsatz „Wert und Bedeutung der Kunstkritik". Tietze ist sich darüber klar, daß das wesentliche Befähigungszeichen des Kritikers die eigene Produktivität ist; nicht der kleine Fachkonkurrent, sondern der möglichst dem Schöpfer kongeniale Mensch, der natürlich Bildungsgestalt und Handwerk verstehen muß, sei der ideale Kunstbeurteiler.

Tietzes Buch rührt mit lebendigem Interesse, rechtlicher Gesinnung und ohne professorale Prätension an wichtige Zeitprobleme.

Sascha Schwabacher

FRANÇOIS LEHEL: NOTRE ART DÉMENT. Quatre Études sur l'Art pathologique. I. Povolozky et Co. Paris 1926.

Diese Aufsätze kreisen um die schwierigsten Probleme der Ästhetik, um die Fragen des Kollektivismus und Subjektivismus, um die Bestimmung des Stilbegriffs und seiner Inhalte und um die Definition des Kunstwerks als objektive Formung oder als subjektiven Triebausdruck des Menschen.

Lehel erkennt, daß im Impressionismus sich unbewußt, aber deutlich ein Stilbild durchsetzte, obgleich die begrifflichen Formulierungen, die theoretische Parole der Zeit für den äußersten Individualismus gegen Stil und Tradition kämpften.

Der Impressionismus, der seine Traditionsbindung negiere, sei in seiner Erscheinung von stilistischer Bestimmtheit und Einheitlichkeit, während die Generation der Nachimpressionisten trotz ihrer tendenziösen Forderung eines Einheitsstiles keine allgemein gültige neue Formsprache gefunden habe. Die Dekadenz des modernen Lebens habe ihre Parallele in einer Auflösung des Kunstgebildes, die schöpferischen Kräfte seien erlahmt, Kunst wie Leben suchten die Anreizung durch Narkotiken, Kunsttrieb errege sich am Sonderbaren, Grotesken. Daß die Kunst der Schizophrenen, wie sie in Prinzhorns Buch dargestellt ist, soviel Verwandtschaft mit expressionistischen Bildern zeige, beweise die geistige Krankhaftigkeit der Zeit, wenn auch nicht des einzelnen Künstlers. Nur diese Verrückung könne als Gemeinschaftsausdruck der Zeit erfaßt werden. Auch der gesunde Einzelne werde in die allgemeine Krankhaftigkeit hineinbezogen, und selbst die Charlanterie arbeite unter diesem Zeichen, während früher selbst die neurotische Künstlerpersönlichkeit gezwungen worden sei, in der strengen Zucht der Zeitform zu bleiben.

Es ist zu bedauern, daß das frisch geschriebene Buch die Vielfältigkeit seiner Einfälle nicht logisch zu bewältigen weiß.

Im Verhältnis zu der fast an Blasphemie grenzenden Kühnheit mancher Behauptungen (zum Beispiel die Geisteskrankheit Cézannes)

ist die Diktion des Buches zu journalistisch oberflächlich, die Verknüpfung nicht schlüssig. So wird nirgends der Beweis geführt, daß das Schaffen geistig anormaler Menschen nicht echte Kunst sein kann. Der einzige Einwand, daß solche Kunst der Majorität, das heißt, dem normalen Menschen, fremd sein müsse, hebt sich auf, wenn man, wie Lehel die These setzt, daß die Zeit selbst, also auch der Normalmensch, krank und entartet sei.
Das letzte Kapitel „L'Impressionisme pathologique", das die verschiedensten Künstlererscheinungen unserer Zeit bunt durcheinanderwirft, begegnet sehr wichtigen Persönlichkeiten mit einer leichtherzigen Oberflächlichkeit, die in keinem Verhältnis zu dem Gewicht des Themas steht. Sascha Schwabacher

HEINRICH SCHWARZ: KÜNSTLERDOKUMENTE ZU DEN WERKEN DER GALERIE DES 19. JAHRHUNDERTS. Mit einem Vorwort von F. M. Haberditzl. Verlag von Anton Schroll & Co. Wien 1928.

In der noch ungeschriebenen Geschichte des Museumskataloges wird der Zusatz- oder Ergänzungskatalog eine besondere Würdigung verdienen, und der hier vorliegende Wiener Dokumentenkatalog wird als Musterbeispiel und Inkunabel zu gelten haben. In jahrelanger Arbeit hat Dr. Heinrich Schwarz, der Kustos der Österreichischen Galerie im Belvedere, für die einzelnen Bilder die künstlerischen Dokumente zusammengestellt, die als Entwurf, Vorzeichnung, Einzelstudie, Skizze, Vorfassung oder Replik, als Naturvorbild oder Analogie in nachweisbar wesentlicher Beziehung zu den einzelnen Kunstwerken stehen. Dadurch sind Genese und Geschichte des Kunstwerks, das Kunstwesen der Schauform und ihres gestalteten Gehaltes überzeugend nähergebracht und in einer Weise anschaulich gemacht, daß die vergleichende Kunstbetrachtung zugleich zur Sehlehre wird. Die Erläuterungen der Abbildungen sind in ihrer knappen klaren Form ausgezeichnete Lehrer für diese pädagogische Kunstvergleichung, die dem Laien tiefere Einblicke in den Haushalt der Kunst und in den Organismus des einzelnen Kunstkörpers gibt, als die perspektivischen Führungen und Vorträge in der Galerie. Wenn jedes Kunstmuseum einen solchen Ergänzungskatalog hätte oder wenn sich im betreffenden Handkatalog die Abbildungen der ergänzenden Dokumente fänden, wäre viel geleistet, und ich meine, daß jede Galerie solch einen Dokumentenkatalog schaffen sollte, selbst wenn er ungedruckt nur als Handexemplar benutzbar wäre. Allen Museen und Seminaren sei deshalb das wohlfeile Bändchen dieses neuartigen Wiener Dokumentenkataloges, der in 90 Abbildungen ein reiches, oft unbekanntes Material bringt, dringend empfohlen. Eberlein

MAX VON BOEHN: DIE MODE. Menschen und Moden im Mittelalter. Vom Untergang der antiken Welt bis zur Renaissance. F. Bruckmann. München 1925.

Das Buch schließt als letzter von acht Bänden das vor zwanzig Jahren begonnene Werk ab. Man ist erstaunt, statt der erhofften Kostümgeschichte eine Kulturgeschichte zu finden, von der noch nicht ein Drittel der Geschichte der Mode gewidmet ist. Gewiß hängt beides eng zusammen, und bei der Bemühung um den Stoff mag man bis zu den Voraussetzungen ausholen. Das Thema selbst kommt auf diese Weise zu kurz. Was hat z. B. der Zustand des römischen Heeres und die römischen Finanzmißlichkeiten mit Mode zu tun? Kurzum: der Titel bezieht sich nur auf einen Teil des Textes. Darüber hilft auch das von Verfasser und Verlag unterzeichnete Vorwort nicht hinweg. Aus den zahlreichen, sorgfältig zusammengestellten, chronologisch geordneten und vorzüglich wiedergegebenen Abbildungen freilich kann sich der geruhsame Betrachter selbst die Geschichte der Mode herauslesen.
Hanna Grisebach

JULIUS SCHLOSSER: PRÄLUDIEN. Julius Bard, Verlag. Berlin W 15.

Der Wiener Kunsthistoriker, der durch seine grundlegenden Arbeiten über die „Quellenschriften zur Kunstgeschichte" berühmt wurde, veröffentlicht, gedrängt von Verleger und Anhängerschaft, zum erstenmal in dem vorliegenden Werke seine Vorträge und kleineren Aufsätze, die „ollen Kamellen", wie er sie in Selbstbescheidung nennt. Da einige Artikel vor langer Zeit in heute nicht mehr existierenden Zeitschriften erschienen sind, andere in schwer zugänglichen, so schenkt dieser Sammelband dem Forscher die Möglichkeit, das essayistische Werk des Autors aufs neue kennenzulernen.
Schlossers Kunstinteresse umschließt unter geistesgeschichtlichen Aspekten weite historische Strecken, reicht von der Antike bis in das 19. Jahrhundert. Ein Dialog mit dem Titel „Gespräch von der Bildniskunst" wirkt am unmittelbarsten. These und Antithese bilden ein lebendiges Gegenspiel.
Sascha Schwabacher

DEUTSCHE LANDE — DEUTSCHE KUNST: Paul Jonas Meier, Braunschweig; Kühnemann-Güttel, Breslau; Erich Keyser, Danzig; Max Pirker, Kärnten. Berlin, Deutscher Kunstverlag.

Die staatliche Bildstelle in Berlin verfolgt ihren guten Gedanken, ihren Bestand an photographischen Aufnahmen in Bilderbänden zugänglich zu machen, weiter. Das Material wird teils in Städtemonographien, teils nach Landschaften oder Provinzen, nicht Kunstprovinzen, gesondert herausgegeben. Jeder Band wird von fachkundiger Seite eingeleitet, an Hand der klaren Photographien werden die wichtigsten Denkmäler entwicklungsgeschichtlich geordnet und kurz beschrieben vorgeführt. In den neuen Bänden, von denen die Monographien über Braunschweig und Breslau eine begründet veränderte Gestalt haben — die Bildbeschreibungen stehen unter den Abbildungen — tragen wesentlich zu dem Ziele bei, den Charakter deutscher Landschaften und Städte aus ihren Natur- und Kunstdenkmälern kennenzulernen. A. Scharf

FRIEDRICH RINTELEN: REDEN UND AUFSÄTZE. Benno Schwabe. Verlag. Basel 1927.

Es sind nicht viel Aufsätze und Vorträge, die, zu diesem Bande zusammengeschlossen, uns nun das Erbe Rintelens geworden sind. Nicht viel, aber von welchem Gewicht! Hinter jedem Worte steht der ganze Mann. Wer Rintelen nur etwas kannte, weiß, daß er mit einer Überzeugungstreue ohnegleichen für das, was ihn erfüllte, eintrat. Rintelen hatte etwas vom großen Kanzelredner, wenn er mit dem Brustton starken und gläubigen Selbstvertrauens seine Worte in die Zuhörer hämmerte. Seine kräftige Sprache war niemals in kurze Satzsplitter zerstückt, sondern meist in kunstvollen Perioden gebaut, wobei an treffenden Bildern und Vergleichen nicht gespart wurde. Wenn Rintelen über ein Thema sprach oder schrieb, konnte es nicht obenhin geschehen, da er zu klar und scharf dachte, um nicht jeden Faden zu verfolgen, bis der letzte Knoten aufgetröselt war. Bei feierlicher Gelegenheit verfügte er über eine weihevolle Pathetik, und wenn er sich angegriffen fühlte, schlug er eine gute Klinge, aber niemals aus engherziger Streitlust, sondern um Klarheit in einer Sache zu schaffen. Deshalb litt er auch nicht, wie mir noch kürzlich einer seiner früheren Studenten erzählte, daß sein Seminar ihm blindlings zustimmte, sondern er drang darauf, daß ihm widersprochen würde. Die schöne Beredsamkeit Rintelens wurde getragen von einer warmen Empfindung, die ihre starken Impulse im letzten Grunde von einer tiefen und reinen Menschlichkeit empfing. Umfang und Spannweite seiner Interessen treten in den Reden und Aufsätzen deutlich zutage. Dem Umstand, daß er in Basel Professor war, verdankt nur Weniges seine Entstehung. Vielmehr zeigen seine Arbeiten über Dante, Piero della Francesca, Camille Corot, Hans von Marées, Cézanne und Jakob Burckhardt, daß er im Sinne Jean Pauls ein weltseitiger Mensch war.

K. Gerstenberg

FESTSCHRIFT FÜR KARL KOETSCHAU. Düsseldorf, Verlag des Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen. 1928.

Die Karl Koetschau von seinen Freunden und Verehrern anläßlich seines sechzigsten Geburtstages dargebrachte Veröffentlichung, schon äußerlich ein stattlicher Band, enthält Beiträge aus der Kunst- und Literaturgeschichte, welch letztere Koetschaus Studien zur Goethe-Schau manche Anregung und Klärung strittiger Fragen verdankt. Das Werk vereinigt aufschlußreiche Aufsätze von Paul Clemen (Sprachen und Überlieferung der malerischen Gestaltung im späten Mittelalter), Rudolf Kautsch (Saint-Gilles, Modena und Chartres), Marie Schuette, Erich Haenel, Max Sauerlandt, Karl Lohmeyer, Walter Cohen (Jan van Scorels Bildnis in Besançon), Hans Posse, Hans W. Hupp, K. K. Eberlein, Karl Woermann, Gustav Pauli, Wolfgang von Oettingen u. a. über Fragen deutscher Kunst und deutscher klassischer Dichtung. Eine Bibliographie der Schriften Koetschaus gibt einen erwünschten Überblick über sein schriftstellerisches Schaffen, das zum größten Teil der Museumskunde, daneben der Waffenkunde und, wie bereits erwähnt, der Goethe-Kunde gewidmet war. A. Scharf

★

NACHTRAG

O. WULFF — W. F. VOLBACH: SPÄTANTIKE UND KOPTISCHE STOFFE AUS ÄGYPTISCHEN GRABFUNDEN. Verlag Ernst Wasmuth A.-G., Berlin.

Der Katalog enthält alle koptischen Stoffe der Ägyptischen Abteilung des Kaiser-Friedrich-Museums und der Schliemann-Sammlung zu Berlin. Leider konnten die im Kunstgewerbe-Museum vorhandenen Stoffe nicht mit aufgenommen werden, da sie einer Sonderveröffent-

lichung vorbehalten sind, was um so bedauerlicher ist, als auf diese Weise die aus Antinoe stammenden Stoffe auseinandergerissen werden.
Die Frage der Datierung ist nach wie vor äußerst schwierig, da bisher nur die aus Gayets Grabungen in Antinoe stammenden Stücke sich mit Bestimmtheit in das 5. Jahrhundert setzen lassen. Die Verfasser haben gut daran getan, zunächst einmal in hellenistische, späthellenistische und koptische Stoffe zu scheiden.
Der Beschreibung der Bildtafeln, die mit vorbildlicher Sorgfalt bearbeitet ist und alles Wesentliche enthält, ist es zugute gekommen, daß die Verfasser die Sammlungen Westeuropas haben studieren und heranziehen können.
So gut wie sämtliche Stücke sind auf Tafeln abgebildet, teils in Lichtdruck, teils farbig. Die 38 Farbtafeln sind von höchster technischer Vollendung; sie zu durchblättern ist ein bibliophiler Genuß, wie überhaupt das ganze Werk eine Musterleistung deutscher Buchkunst darstellt. Durch diese Tafeln, die ein Höchstmaß an getreuer Wiedergabe darstellen, gewinnt das Werk Bedeutung über den Kreis der Kunsthistoriker hinaus auch für die Kunstgewerbler.
Das Buch gibt der Erforschung der koptischen Textilkunst, deren Ergebnisse einstweilen noch sehr weit auseinandergehen (siehe die entsprechenden Werke v. Falkes und Strzygowskis), eine neue Basis, und damit stellt es dem Kunsthistoriker eine wichtige Aufgabe.

Walther Wolf

ANDRÉ BLUM: LES ORIGINES DU LIVRE A GRAVURES EN FRANCE. Les éditions G. van Oest. Paris et Bruxelles 1928.

Unter den vorbildlichen, monumentalen Publikationen, mit denen dieser unendlich aktive, führende europäische Kunstverlag seit Jahren die Wissenschaft beschenkt, steht die hier angezeigte Veröffentlichung an besonderer Stelle. André Blum ist einer der erfolgreichsten französischen Kunstgelehrten, der sich speziell um die Geschichte der Graphik in Frankreich verdient gemacht hat. Seine Veröffentlichungen greifen stark auf das Gebiet der Kultur- und Sittengeschichte hinüber. Man könnte ihn cum grano salis den Max von Boehm in Frankreich nennen. Seine letzte Liebe gilt vor allem dem frühen französischen Holzschnitt und Kupferstich und in erster Linie der Xylographie des Buches im 15. Jahrhundert. Diese bisher selten durchforschte Kunst ist Thema und Inhalt des hier angezeigten Werkes. Aus dem Reichtum der französischen Bibliotheken ist hier ein Schatz zusammengetragen, der wie Entdeckung wirkt, der europäisch bedeutsam ist und eine Fülle ungeahnter Gesichte offenbart, die unsere Kenntnis von der Großartigkeit mittelalterlichen und nachmittelalterlichen Kunstbetriebes in Frankreich (und damit auch in jenem damals kulturell noch in Einheit verbundenen übrigen Europa) vielsagend vertieft. Es handelt sich um die Werkstätten des illustrierten Buches im 15. Jahrhundert, um die Ausläufer mittelalterlicher Kunst auf diesem Gebiet, um die Pariser und Lyoner Buchwerkstätten, die neben anderen provinziellen Zentren vor allem die bis heute lebendig gebliebene französischer Buchkunst begründet haben.
Schwer zu sagen, inwieweit damals Frankreich in dem Europa um 1450 auf diesem Gebiet etwa führend war. Durchblättert man den Reichtum an köstlichen Tafeln, den dieser Band verschließt, so erkennt man immer nur den europäischen Stil dieser Zeit, und es wird — so glaube ich — z. B. einmal dankbarste Aufgabe moderner Kunstforschung sein, die hier veröffentlichten Dokumente französischer Buchkunst den gleichzeitigen deutschen, vor allem süddeutschen Dokumenten derselben Zeit anzugleichen.
Blum, dessen wissenschaftlich profunder Text besondere Anerkennung verdient, hat eine jener lange übersehenen und von der Wissenschaft stiefmütterlich behandelten „Kunstprovinzen" neu erschlossen. Sein typographisch hervorragend ausgestattetes Werk ist eine Fundgrube der Erkenntnis, für die wir ihm Dank schuldig sind.

Biermann

ROBERT KOLDEWEY: DAS WIEDERERSTEHENDE BABYLON. 4. Auflage. Leipzig. Hinrichssche Verlagsbuchhandlung.

Die neue Auflage hat Koldewey noch bis zum Schluß selbst redigiert. Ihr Erscheinen zu erleben, war ihm nicht mehr vergönnt. Außer einer Anzahl neuer Tafeln und Abbildungen ist ihr ein Plan der inneren Stadt beigegeben worden. Der Aufbau ist derselbe geblieben: Aus einem Rundgang durch die Stadt ersteht ihr wundervoll lebendiges Bild. Daran schließt sich ein Rückblick auf die Stadtgeschichte und ein Anhang mit den Nachrichten der antiken Schriftsteller. Die Ausstattung ist des ausgezeichneten Werkes würdig.

Walther Wolf

C 4821

SOEBEN ERSCHIEN:

JULIUS MEIER-GRAEFE

RENOIR

450 Seiten, 4° mit 417 Abbildungen,
davon 10 Tafeln in Farbenlichtdruck und Heliogravüre

Kart. M. 74.—; in Leinen M. 78.—

*

VORZUGSAUSGABE in 60 für den Handel bestimmten Exemplaren, handgebunden in Saffian, numeriert und vom Verfasser signiert. Die Tafeln auf altem Japan. Preis Mark 250.—

*

Das Material schöpft aus amerikanischen und europäischen Privatsammlungen und dem Besitz der Museen. Es ist zum größten Teil bisher unveröffentlicht. Meier-Graefes »Renoir« ist die reifste Leistung des genialen Schriftstellers und vertritt gegenüber dem Werk des Malers die Stelle eines »Catalogue raisonné«.

Verlangen Sie unseren Prospekt mit Probebildern aus dem Werk

KLINKHARDT & BIERMANN / VERLAG / LEIPZIG

Buchdruckerei Julius Klinkhardt, Leipzig